



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული  
ასოციაცია (GCLA)



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

## ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები

## Contemporary Issues of Literary Criticism

### X

მოდერნიზმი ლიტერატურაში  
გარემო, თემები, სახელები

საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები  
(ეძღვნება გალაკტიონ ტაბიძის დაბადებიდან 125 წლისთავს)

**Modernism in Literature  
Environment, Themes, Names**

Proceedings of International Symposium  
(The symposium dedicated to the 125th anniversary year of the birth  
of Galaktion Tabidze)

ნაწილი I  
Part I



Ivane Javakhishvili Tbilisi State University Press

## სამეცნიერო კომიტეტი:

რუტა ბრუზგენე (ლიტვა)  
რახილია გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)  
თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)  
ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)  
იურატე ლანდსბერგიტე-ბეხერი (ლიტვა)  
გაგა ლომიძე (საქართველო)  
იორდან ლუცკანოვი (ბულგარეთი)  
ირმა რატიანი (საქართველო)  
ალექსანდრ სტროევი (საფრანგეთი)  
კაზბეკ სულთანოვი (რუსეთი)  
ჯენიფერ უოლესი (დიდი ბრიტანეთი)  
ჯანოლაჰ ქარიმ-მატაჰარი (ირანი)  
ანდრეი შიშკინი (იტალია)  
მერი ჩაილდსი (აშშ)  
ნატალია საჩატრიანი (სომხეთი)  
ისა აკბარ ოღლუ შაბიბილი (აზერბაიჯანი)

რედაქტორი: პროფ. **ირმა რატიანი** (საქართველო)

სარედაქციო კოლეგია:

სვეტლანა ანანიევა (ყაზახეთი)  
ენდრიუ გუდსპიდი (მაკედონია)  
მაკა ელბაქიძე (საქართველო)  
მარია მიხაილოვა (რუსეთი)  
ირინე მოდებაძე (საქართველო)  
მირანდა ტყეშელაშვილი (საქართველო)  
პეტია ცონევა-ივანოვა (ბულგარეთი)

მხატვარი

**რევაზ მირიანაშვილი**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა  
**თინათინ დუგლაძე**

## Scientific Committee of the 10th Symposium

**Brūzgienė Rūta** (Lithuania)  
**Chichkine Andrei** (Italy)  
**Childs Mary** (USA)  
**Doiashvili Teimuraz** (Georgia)  
**Geybullayeva Rahilya** (Azerbaijan)  
**Habibbayli Isa Akber oglu** (Azerbaijan)  
**Karim-Matahar Janolah** (Iran)  
**Kenchoshvili Irakli** (Georgia)  
**Khachatrian Natalia** (Armenia)  
**Landsbergytė-Becher Jūratė** (Lithuania)  
**Lomidze Gaga** (Georgi)  
**Lyutskanov Yordan** (Bulgaria)  
**Ratiani Irma** (Georgia)  
**Stroev Alexandre** (France)  
**Sultanov Kazbeg** (Russia)  
**Wallace Jennifer** (UK)

Editor: Prof. **Irma Ratiani** (Georgia)

### Editorial Board

**Ananyeva Svetlana** (Kazakhstan)  
**Elbakidze Maka** (Georgia)  
**Goodspeed Andrew** (Macedonia)  
**Mihailova Maria** (Russia)  
**Modebadze Irine** (Georgia)  
**Tkeshelashvili Miranda** (Georgia)  
**Tsoneva Ivanova Petia** (Bulgaria)

Cover Design by  
**Mirianashvili Revaz**

Computer Software  
**Dugladze Tinatin**

UDC(უაკ) 821.353.1.09(475.22)(063)  
ლ-681

კრებულში შესულმა სტატიებმა გაიარა ანონიმური რეცენზირება.  
კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხისმგებ-  
ლები არიან ავტორები.

The articles included in the collection underwent an anonymous review.  
The authors are responsible for the contents and the style of the articles printed in the  
collection.

Материалы проходят анонимное рецензирование.  
Доклады печатаются в авторской редакции.

კრებულში გამოქვეყნებული სტატიები განთავსებული იქნება Google  
Scholars-ის ბაზაში.

The articles of this collection will be found on Google Scholars database.

Статьи размещаются на платформе Google Scholars.

წიგნი მომზადდა, აიწყო და დაკაბადონდა გამომცემლობა “GCLA Press”-ის  
მიერ.

The book prepresses in GCLA Press.

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2017

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია, 2017

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2017

© Georgian Comparative Literature Association (GCLA), 2017

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში

0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14

14 Ilia Tchavtchavadze Avenue, Tbilisi 0179

Tel. 995 (32) 225 14 32

[www.press.tsu.edu.ge](http://www.press.tsu.edu.ge)

ISBN 978-9941-13-586-6 (ორივე ნაწილის)

ISBN 978-9941-13-587-3 (პირველი ნაწილის)

ISSN 1987-5363



# შინაარსი

## პლენარული სხდომა Plenary Session

**ANDREI CHICHKINE**

*Italy, Rome*

**What Can Unite the Symbolists and “Budetliane”?**.....17

**АНДРЕЙ ШИШКИН**

*Италия, Рим*

**Что объединяет символистов и будетлян?**.....17

**BELA TSIPURIA**

*Georgia, Tbilisi*

**Modernity, Modernism, Individualism and  
Georgian-Soviet Reality**.....26

**ბელა ციფურია**

*საქართველო, თბილისი*

**მოდერნულობა, მოდერნიზმი, ინდივიდუალიზმი  
და ქართულ-საბჭოთური სინამდვილე**.....26

**მოდერნიზმი და მოდერნულობა  
Modernism and Modernity**

**I.L. BAGRATION-MUKHRANELI**

*Russia, Moscow*

**The Modernistic Petersburg of  
“The Egyptian stamp” by O.Mandelstam**.....38

**И.Л. БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ**

*Россия, Москва*

**Модернистский Петербург  
“Египетской марки” О. Мандельштама**.....38

**NUGESHA GAGNIDZE**

*Georgia, Kutaisi*

**German Postmodernism and Muzal  
by Givi Margvelashvili**.....48

**ნუგეზა გაგნიძე**

*საქართველო, ქუთაისი*

**გერმანულენოვანი პოსტმოდერნიზმი და  
გივი მარგველაშვილის მუცალი.....48**

**GIULIA GIGANTE**

*Belgium, Brussels*

**Alexander Chayanov, an Original  
Representative of Russian Modernism.....56**

**ДЖУЛИЯ ДЖИГАНТЕ**

*Бельгия, Брюссель*

**Творчество Александра Чаянова –  
уникальное явление русского Модернизма.....56**

**TAMAR GELASVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Allusions to T.S. Eliot in  
James Joyce’s *Finnegans Wake*.....64**

**თამარ გელაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**აღუზიები ტ.ს. ელიოტზე ჯეიმზ ჯოისის  
რომანში „ლამისთევა ფინეგანისათვის“.....64**

**OLGA DALKILI**

*Turkey, Kayseri*

**Children’s Travelogue as an Indicator of  
Modernity and an Opponent for Tradition.....76**

**О.В.ДАЛКЫЛЫЧ**

*Турция, Кайсеру*

**Детская травелогия как индикатор  
модерности и оппонент традиции.....76**

**MAKA ELBAKIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Leo Kiacheli’s Escalade and a  
Concept of Bakhtin’s Carnivalization.....88**

**მაკა ელბაქიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ლეო ქიჩელის „ესკალადე“ და  
ბახტინის კარნავალიზაციის კონცეფცია.....88**

**EKA VARDOSHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**“Dehumanization of the art” by José Ortega y**

**Gasset and Oppositional Rhetoric.....99**

**ეკა ვარდოშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ხოსე ორტეგა ი გასეტის „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“**

**და ოპოზიციური რიტორიკა.....99**

**VIKTORIIA IVANENKO**

*Ukraine, Kiev*

**The Time Is Out of Joint: Echoes of**

**Modernism in Contemporary Scottish Prose.....106**

**PETIA TSONEVA IVANOVA**

*Bulgaria, Gabrovo*

**Postcolonial Modernity in the Middle East.**

**Literary Models of Border Crossing.....122**

**UALIKHAN KALIZHANOV**

*Kazakhstan, Almaty*

**Cultural code of Kazakhstani people.....130**

**У.К.КАЛИЖАНОВ**

*Казахстан, Алматы*

**Культурный код народа Казахстана.....130**

**MANANA KVATAIA**

*Georgia, Tbilisi*

**Reflection of Feminism Paradigms in**

**Grigol Robakidze’s Texts.....139**

**მანანა კვათაია**

*საქართველო, თბილისი*

**ფემინიზმის პარადიგმათა რეფლექსირება**

**გრიგოლ რობაქიძის ტექსტებში.....139**

**NINO KVIRIKADZE**

*Georgia, Kutaisi*

**The Title of Alfred Döblin’s**

**Novel “Berlin Alexanderplatz”.....150**

**НИНО КВИРИКАДZE**

*Грузия, Кутаиси*

**К вопросу семантики заглавия модернистского романа Альфреда Дёблина «Берлин Александерплац».....150**

**ETER KIRTSKHALIA**

*Georgia, Tbilisi*

**Mythical Time and Place**

**in “Our Town” by Thornton Wilder.....164**

**ეთერ კირცხალია**

*საქართველო, თბილისი*

**მიტოსური დრო და ადგილი**

**თორნტონ უალდერის პიესაში „ჩვენი ქალაქი“ .....164**

**TEIMURAZ KOBAKHIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**The Time of “While the Music Lasts” in**

**T. S. Eliot’s Theoretical Writings.....172**

**თეიმურაზ კობახიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**„მუსიკალური“ დრო**

**ტომას ელიოტის თეორიულ ნაწერებში.....172**

**KAKHABER LORIA**

*Georgia, Tbilisi*

**“Hunger” by Knut Hamsun**

**as Early Modernist Novel.....182**

**კახაბერ ლორია**

*საქართველო, თბილისი*

**კნუტ ჰამსუნის „შიმშილი“ როგორც**

**ადრეული მოდერნისტული რომანი.....182**

**NAIDA J. MAMEDKHANOVA**

*Azerbaijan, Baku*

**Modernizm Increativeness of Kamal Abdulla.....195**

**НАИДА ДЖ. МАМЕДХАНОВА**

*Азербайджан, Баку*

**Модернизм в творчестве Камала Абдуллы.....195**

**MEDEA MUSKHELISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Tiflis and Parisian Avant-garde in Terms of  
Comparative Analysis from the Distance of the Time.....199**

**TATIA OOBOLADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Ophelia – an Eternal Feminine Image-idea in  
Georgia-French Symbolist Tradition  
(Arthur Rimbaud and Valerian Gaprindashvili).....207**

**თათია ობოლაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ოფელია, როგორც მარადქალღურის სახე-იდეა,  
ქართულ-ფრანგულ სიმბოლისტურ ტრადიციაში  
(არტურ რემბო და ვალერიან გაფრინდაშვილი).....207**

**VYTAUTAS OŠKINIS**

*Lithuania, Vilnius*

**Architecture and Music in Interwar Lithuania:  
Different Shapes of Modernism.....212**

**ANNA PLOTNIKOVA**

*Ukraine, Poltava*

**Imagery of Istanbul in the Modern Turkish  
Literature: traditions and innovation.....223**

**А.А. ПЛОТНИКОВА**

*Украина, Полтава*

**Образ Стамбула в современной турецкой  
литературе: традиции и новаторство.....223**

**TIGRAN SIMYAN**

*Armenia, Yerevan*

**Towards Understanding the Concepts of “Modern” and  
“Modernism” in Modern German Literary Studies  
(On the examples of encyclopedias  
and literary dictionaries).....232**

**ТИГРАН СИМЯН**

*Армения, Ереван*

**К пониманию понятий «модерн» и «модернизм»  
в современном немецком литературоведении  
(на примере энциклопедий и литературных словарей).....232**

**VIKTORIYA TROSTOHON**

*Ukraine, Kyiv*

**Prerequisites of Posthumanism in  
Edith Södergran’s Poem “Fragment”.....241**

**MARINE TURASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Combination of the Pagan, Christian and  
Modern Beliefs in the Ritual Texts.....254**

**მარინა ტურაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**თანამედროვეს, წარმართულისა და  
ქრისტიანულის შერწყმა ერთ სანესჩვეულებო ტექსტში  
(კახური მასალების მიხედვით).....254**

**MANANA PKHAKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Modernist Tendencies of  
Hellenistic Literature.....261**

**მანანა ჭხაკაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ელინისტური ლიტერატურის  
მოდერნისტული ტენდენციები.....261**

**SHORENA SHAMANADZE**

**NATELA CHITAUARI**

*Georgia, Tbilisi*

**Diaspora as a Modernized Context  
of Emigration – From Writer-Emigrant’s  
Creative Works to Diaspora Literature.....269**

**შორენა შამანაძე**

**ნათელა ჩიტაური**

*საქართველო, თბილისი*

**დიასპორა როგორც ემიგრაციის  
მოდერნიზებული კონტექსტი – მწერალ-ემიგრანტთა  
შემოქმედებიდან დიასპორულ მწერლობამდე.....269**

**NATELA KHINCHAGASHVILI**

*Georgia, Gori*

**Artistic World of A. Kuprin –**

**From Realism to Modernism.....279**

**НАТЕЛА ХИНЧАГАШВИЛИ**

*Грузия, Гори*

**Художественный мир А.Куприна –**

**от неореализма к модернизму.....279**

**GRIGOL (GIA) JOKHADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**A Biography of the Poem: The New Hermeneutical**

**Interpretations of T.S.Eliot's The Waste Land.....285**

**ბრიგოლ (გია) ჯოხაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**პოემის ბიოგრაფია**

**(თ.ს. ელიოტის „ბერნი მინის“**

**ახალი ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციები).....285**

**მოდერნისტული სკოლები და მიმდინარეობები**

**Modernist Schools and Directions**

**NINO BALANCHIVADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Modernist Thinking According**

**to Grigol Robakidze's Essays.....295**

**ნინო ბალანჩივაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**მოდერნისტული აზროვნება**

**გრიგოლ რობაქიძის ესეების მიხედვით.....295**

**RŪTA BRŪZGIENĖ**

*Lithuania, Vilnius*

**Musicality of Lyrics of Lithuanian Neo-romantic**

**Poet Antanas Miškinis: Principles of Form.....303**

**ANDREW GOODSPEED**

*Macedonia, Tetovo*

**Wyndham Lewis and America:**

**A Survey of Three Texts.....316**

<b>OLENA GUSIEVA</b> <i>Ukraine, Mariupol</i> <b>Modernism or the aesthetics of night-and-dream in the poetic Art Nouveau.....</b>	<b>322</b>
<b>ЕЛЕНА ГУСЕВА</b> <i>Украина, Мариуполь</i> <b>Стиль модерн, или эстетика ночи и сна в поэтическом ар-нуво.....</b>	<b>322</b>
<b>NIKOLAI GUSKOV</b> <i>Russia, Saint-Petersburg</i> <b>Two “Christmases” in poetry Yuri Olesha’s (to the problem of the transformation of modernist poetics).....</b>	<b>334</b>
<b>Н. А. ГУСЬКОВ</b> <i>Россия, Санкт-Петербург</i> <b>Два «Рождества» в поэзии Ю. К. Олеси (к проблеме трансформации модернистской поэзии).....</b>	<b>334</b>
<b>IA ZUMBULIDZE</b> <i>Georgia, Kutaisi</i> <b>Sasha Sokolov: Between Modernism and Postmodernism.....</b>	<b>348</b>
<b>И. Г. ЗУМБУЛИДZE</b> <i>Грузия, Кутаиси</i> <b>Саша Соколов: между модернизмом и постмодернизмом.....</b>	<b>348</b>
<b>SHARLOTA KVANTALIANI</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> <b>Simon Chikovani – from Futurism to “Communist Futurist”.....</b>	<b>355</b>
<b>შარლოტა კვანტალიანი</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>სიმონ ჩიქოვანი - ფუტურიზმიდან „კომფუტამდე“ (კომუნისტური ფუტურიზმი).....</b>	<b>355</b>



<b>LARISA S. KISLOVA</b> <i>Russian Federation, Tyumen</i> <b>The Tradition of Acmeism in the “Indian cycle” by Vera Polozkova.....</b>	<b>361</b>
<b>Л.С. КИСЛОВА</b> <i>Российская Федерация, Тюмень</i> <b>Традиции акмеизма в «Индийском цикле» Веры Полозковой.....</b>	<b>361</b>
<b>IRAIDA KROTENKO</b> <i>Georgia, Kutaisi</i> <b>Literary Semiotics of Modernism “Fiction Code”.....</b>	<b>371</b>
<b>И.А.КРОТЕНКО</b> <i>Грузия, Кутаиси</i> <b>Литературная семиотика «художественного кода» модернизма.....</b>	<b>371</b>
<b>MILANA LAZARIDI</b> <i>Kyrgyzstan, Bishkek</i> <b>Flavoring Image of an Era of a Modernist style: K. Kavafis and G. Tabidze.....</b>	<b>377</b>
<b>М.И. ЛАЗАРИДИ</b> <i>Кыргызстан, Бишкек</i> <b>Вкусовой образ эпохи модернизма: К. Кавафис и Г. Табидзе.....</b>	<b>377</b>
<b>GLEB MASLOV</b> <i>Italy, Forli</i> <b>Musicality as an Aesthetic Norm of Symbolist Poetry.....</b>	<b>386</b>
<b>Г.Н. МАСЛОВ</b> <i>Италия, Форли</i> <b>Музыкальность как эстетическая норма символистской поэзии.....</b>	<b>386</b>

**WIESNA MOND-KOZŁOWSKA**

*Poland, Krakow*

**Ideology of Ulysses by James Joyce.**

**Defining the Nature of Modernistic**

**Experience of the World: the Stream of Consciousness and the use of myth that Challenge**

**Traditional Representation.....393**

**IRINA NATSVLISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Culturology Aspect of One Artistic-Aesthetic**

**Image in Georgian Modernism.....405**

**ირინა ნაცვლიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ქართული მოდერნიზმის ერთი**

**მხატვრულ-ესთეტიკური სახის**

**კულტუროლოგიური ასპექტები.....405**

**ADA NEMSADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**About One Unknown Poetic Order.....417**

**ადა ნემსაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ერთი უცნობი პოეტური ორდენის შესახებ**

**(ვანლერ დაისელის „სომნამბულები“ ).....417**

**SEVINJ RZAYEVA**

*Azerbaijan, Baku*

**Receptive-aesthetic Method of the Formation**

**of Function of Literature on the Society.....428**

**С. Т. РЗАЕВА**

*Азербайджан, Баку*

**Рецептивно-эстетический метод формирования**

**функции литературы по отношению к обществу.....428**

**GUZEL STRELKOVA**

*Russia, Moscow*

**Modernism in Hindi Poetry.....438**

**Г.В.СТРЕЛКОВА**

*Россия, Москва*

**Модернизм в поэзии хинди.....438**

<b>NINO SURMAVA</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> “Mahjar” School and Issue of Interrelations between East and West in Arabic Literature of 20 <sup>th</sup> Century.....	447
<b>ნინო სურმავა</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> „მაჰჯარის“ სკოლა და აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთმიმართების საკითხი მეოცე საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში.....	447
<b>KHATUNA TABATADZE</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> F.Sologub’s Lndmark Novel “Little Demon” in the Era of Modernism.....	458
<b>Х.Ш. ТАБАТАДЗЕ</b> <i>Грузия, Тбилиси</i> Рубежность романа Ф.Сологуба «Мелкий бес» в эпоху модернизма.....	458
<b>N.M.USTIMENKO</b> <i>Russian Federation, Rostov-on-Don</i> Intertextual References to Pushkin in the Poetry by Galaktion Tabidze.....	464
<b>Н.М. УСТИМЕНКО</b> <i>Россия, Ростов-на-Дону</i> Пушкинский интертекст в поэзии Галактиона Табидзе.....	464
<b>NADEZHDA KAJAIA</b> <i>Georgia, Kutaisi</i> Modernism by V. Mayakovsky (The language and style of the poem ‘That’s what’).....	474
<b>Н. КАДЖАЯ</b> <i>Грузия, Кутаиси</i> Модернизм В. Маяковского (Язык и стиль поэмы «Про это»).....	474

**TAMAR SHARABIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**For An Avant-garde World Outlook**

**Genesis in the Georgian Literature.....490**

**თამარ შარაბიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ავანგარდისტული მსოფლმხედველობის**

**გენეზისისათვის ქართულ ლიტერატურაში.....490**

**TAMAR TSISTSISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Russian Modernist Press in Georgia.....496**

**თამარ ციციშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**რუსულენოვანი მოდერნისტული**

**პრესა საქართველოში.....496**

**ZOIA TSKHADAIA**

*Georgia, Tbilisi*

**A Century Ago: “The Blue Horns” and**

**Literary Periodicals in the 1910s.....508**

**ზოია ცხადაია**

*საქართველო, თბილისი*

**ასი წლის წინ: „ცისფერი ყანები“ და 10-იანი წლების**

**ლიტერატურული პერიოდიკა.....508**

**RAMAZ CHILAIA**

*Georgia, Tbilisi*

**Decadance, Modernism, or Avant-garde.....518**

**რამაზ ჭილაია**

*საქართველო, თბილისი*

**დეკადენსი, მოდერნიზმი თუ ავანგარდი.....518**

**MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLAURI**

*Georgia, Tbilisi*

**On Understanding of Galaktion Tabidze’s Poetry.....525**

# პლენარული სხდომა

## Plenary Session

---

**ANDREI CHICHKINE**

*Italy, Rome*

*Salerno University*

### **What Can Unite the Symbolists and “budetliane”?**

Among mythopoetic works of the first quarter of the Twentieth century certain texts stand out as being unrelated to any contemporary or self-oriented categories. But unlike nonobjective art, these works, designed by artists of a “medieval” mindset are concerned with the supertemporal significance of their symbols and seek to intuit an archaist and, at the same time, futurist-utopian basis of reality, a thesis shared, perhaps paradoxically, by such different artists as Viacheslav Ivanov, V. Khlebnikov, L. Bakst and others.

Parallel to this non-time-and space oriented universalist outlook was the idea of achieving a synthesis of the arts: the very possibility of transmitting visual depiction through sound and sound images – by colour.. The religio-philosophical context of these ideas was established by Vladimir Soloviov’s philosophy of pan-coherence, and his conception of “holistic knowledge”.

**Key words:** theory and practice of modernism, symbolism, crisis of Cristian culture, the Myth of Atlantis.

**АНДРЕЙ ШИШКИН**

*Италия, Рим*

*Университет Салерно*

### **Что объединяет символистов и будетлян?**

1. Говорить о модернизме на фоне кризиса гуманитарных наук последних десятилетий непросто, но необходимо. *Необходимо* в первую очередь – потому, что большинство наиболее значительных произведений последних 100 лет создано в рамках модернизма, при том, разумеется, что модернизмом литературная культура XX века никоим образом не исчерпывается. *Непросто* оттого, что наш кризис гуманитарных наук

обусловлен как доступностью широчайшего веера интерпретаций, от постмарксизма до постколониализма, так и утратой доверия к скомпрометировавшим себя историко-литературным концепциям, институциям или авторитетам. Эксцентричный вызов им можно увидеть в 24-х (!) томнике «Истории итальянской литературы», вышедшем в 1982-2000 гг. в Турине в престижнейшем издательстве Einaudi под редакцией марксиста А. Азор Роза, где исключены термины «ренессанс», «романтизм», «модернизм».

При том, что термины «fin du siècle», «серебряный век», «символизм» в последние три десятилетия достаточно адекватно и точно определены, иначе обстоит дело с терминами «модернизм» и «авангард». Нет общего мнения, кто и когда первым стал использовать термины «модернизм» и «авангард» и когда оказался достигнут общий консенсус относительно предела значений обоих терминов, их совместимости и взаимопроникновения. Каковы временные рамки модернизма в европейских культурах и литературах? Если по поводу «нижнего» хронологического предела достигнуто некоторое общее согласие, то проблематичнее оказывается решить вопрос о его пределе «верхнем», когда, в ряде случаев, на смену модернизму приходит постмодернизм. Наконец: не повсеместно термин модернизм признан операбельным, рабочим термином. (Мой коллега-историк искусства сопоставляет его, по возможной широте и неопределенности базовых значений, с термином «средние века»). Не исключено, что наиболее простым путем было бы обозначать явление европейского литературного модернизма перечнем произведений, образующих его смысловое поле, например: «предшественники модернизма»: «Цветы зла» (1857) Шарля Бодлера, «Записки из подполья» (1864) и поздние романы Федора Достоевского (1866-1880), проза Фридриха Ницше (1870-1880-е гг.); «классический модернизм»: зрелая проза Франца Кафки (1912-1924), «Петербург» Андрея Белого (1914, 1916), «Улисс» Джеймса Джойса (1918-1920), «Бесплодная земля» Томаса Элиота (1922), поэзия Галактиона Табидзе, немецкая проза 1930-х годов Григола Робакидзе, «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова (1928-1940), «Иосиф и его братья» (1926-1943) и «Избранник» (1951) Томаса Манна, «Повесть о Светомире царевиче» (1928-1949) Вяч. Иванова, быть может и «Поэма без героя» Анны Ахматовой (1940-1943, 1965) – естественным образом, перечень наш неполон.

Пойдем дальше в этом направлении.

Иной раз, презентация текстов модернизма и, более узко, избранная антология текстов модернизма может дать больше, чем ставящее широкие цели монографическое исследование. На русском материале в качестве образцовой можно признать антологию «Русская поэзия серебряного века.

1890-1917» (М., 1993), подготовленную после падения государственной идеологии. В вступительной статье М. Л. Гаспаров ставил знак равенства между терминами «модерн/модернизм» и «серебряный век»: «Поэтика «серебряного века» ... это прежде всего поэтика русского модернизма. Так принято называть три поэтических направления, объявивших о своем существовании между 1890-1917 гг.: символизм, акмеизм, футуризм <...>» (М. Гаспаров 1993: 7). Модернизм для М. Л. Гаспарова – не стиль, не литературная школа, не метод, не эстетическая концепция, а новый идейный и образный художественный мир (М. Гаспаров 1993: 12-13), система мировоззрения (Гаспаров 1993: 234). 12 главков этой работы М.-Л. Гаспарова – пожалуй, наиболее адекватное и конструктивное описание русского поэтического модернизма, ограниченного временем конца 19-начала 20 в.

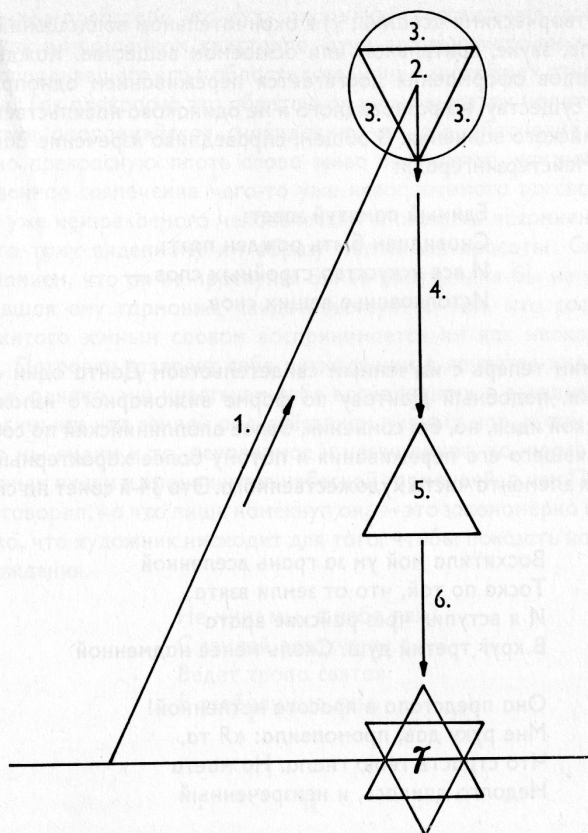
Замечательно, как специфически модернистские концепты и парадигмы сосуществуют и взаимодействуют внутри этого поля. Многие объясняет сопоставление «Иосифа и его братьев» с «Мастером и Маргаритой» – обращение к архаике с целью сотворения как бы «новой библии» или «нового евангелия» в рамках художественной задачи-игры (Б. Гаспаров, 1988-1989). Типологически схожее имеем в случае «Светомира» Вяч. И. и «Избранника» Т. Манна (Рудич 2010).

2. В следующей части доклада мы покажем нечто подобное: взаимодействие одного формообразующего мифа в живописи Л. Бакста, прозе Вяч. И. Иванова и поэзии В. Хлебникова.

Но прежде этого необходимо сделать экскурс и прокомментировать концепцию символизма, которая принадлежит одному из лидеров этого движения, Вяч. И. Иванову. Для обозначения этой концепции ВИ нашел краткую формулу: «a realibus ad realiora» – «от реального к реальному». Примечательно, что именно эта формула (но без обозначения имени Вяч. Иванова) обозначена как конструктивный элемент модернизма в энциклопедической статье 2001 г. Алексея Зверева, автора работ по американскому модернизму и Вл. Набокову\*. Может быть спорна возможность использовать эту формулу для характеристики всего модернизма, однако она была признана как современниками серебряного века, так и его последующими исследователями. Сам Вячеслав Иванов неоднократно возвращался к ней, наиболее подробная и фундированная иллюстрация ее – в двух схемах статьи 1913 г. «О границах искусства» (Иванов, 1974: 631, 645). Вот эти две схемы:

---

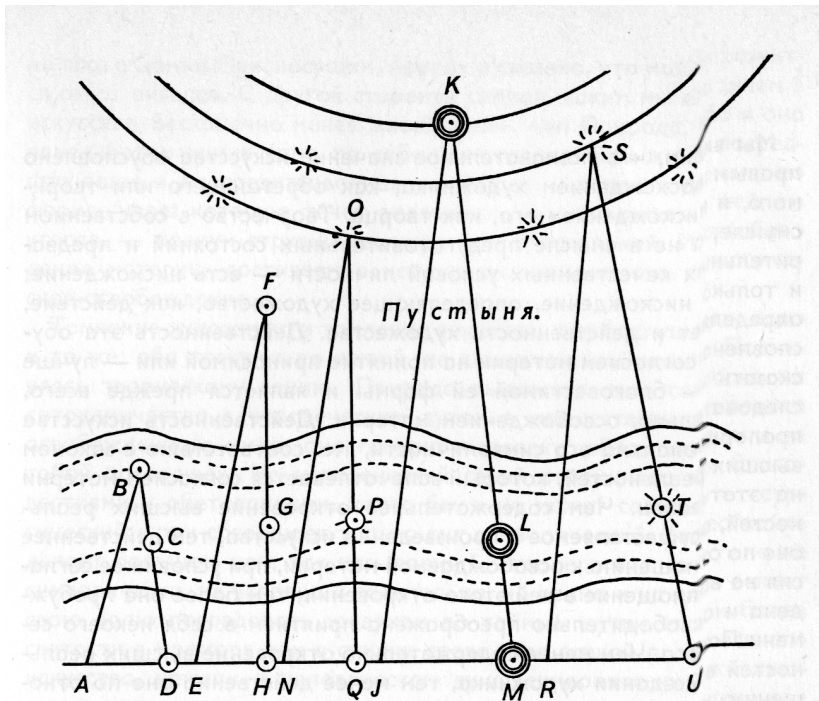
\* «Новые концепции в естествознании и в гуманитарных областях приводят к существенному изменению картины мира, непосредственно отзываясь и в искусстве “модернизма”, философской установкой которого становится движение «a realibus ad realiora» («от реального к реальному»)» (Зверев 2001: 566-567).



**ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ. 1—3.** Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания [ $\alpha$ ] — интуитивное созерцание или постижение; 3) катарсис, зачатие.

**ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ. 4—7.** Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение [ $\beta$ ] — зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение [ $\gamma$ ] — согласие Мировой Души на принятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинийского и дионисийского).





- ABCD** — творчество субъективистическое.  
**EFGH** — реалистическое искусство (Флобэр).  
**JKLM** — творчество Данта.  
**NOPQ** и **RSTU** — типы высокого символизма.  
**B** — точка субъективистической зеркальности.  
**F** — точка трансцендентного созерцания преодолеваемой действительности.  
**O, S, K** — точки интуитивного постижения высших реальностей.  
**C, G, P, L, T** — точки аполлинийского созерцания апогеев во <sup>рождения,</sup> «сны» художника.  
**D, H, Q, M, U** — точки художественного воплощения (так, **M** — «Рождественная Комедия»).

Эти схемы подробно и многообразно интерпретировались (см., прежде всего, Силард 2002: 102-135), поэтому сейчас ограничимся самым очевидным: первая схема в пост-нищевском ключе ставит тему аполлинийского и дионисийского начал (функционирование их наглядно

хотя бы в «Петербурге» Андрея Белого), вторая, сейчас для нас более значительная – (1) «вечного» символизма, высшей точкой которого объявляется «Божественная комедия» Данте (а это подразумевает функциональное действие ее формообразующей мифологемы – «ад, чистилище и рай») и (2) собственно символизма, отдельные тексты которого (неслучайно остающиеся неназванными) ближе к «реальнейшему», чем высшие достижения реализма.

Иначе говоря: ориентируясь на высшее достижение средневекового искусства, перед художником ставится задача – участвовать в творении мифа, строить новые универсальные общечеловеческие мифологические произведения.

3. Одним из таких формообразующих мифов модернизма был миф о гибели Атлантиды. Он отвечал общему предчувствию невиданных трагедий и катастроф, которые ожидали Европу XX века. Как справедливо отмечает современный исследователь, «установки на подобное крушение было частью эстетического задания многих деятелей и входило в его ценностное поле как одна из смыслопорождающих констант» (Полонский 2011: 14)\*. О близкой исторической катастрофе, гибели старого мира, христианской Европы и даже «будущем революционном терроре»\*\* говорили на «симпозионах» на знаменитой ивановской Башне в 1906-1909 гг.

4. «Симпозионы» на Башне Вяч. Иванова, «духовной лаборатории» (Н. Бердяев 2016: 351) петербургского символизма стали плодотворным экстрактом, благодаря которому была создана программная картина Л. Бакста «Древний ужас» («Terroг antiquus», 1908). Для творчества Бакста эта картина была этапной (Демиденко 2006: 216). В Петербурге картина была выставлена в январе 1909 г.

Бакст создал свой вариант мифа о гибели Атлантиды: на переднем плане, с голубкой в руках, стоит гигантская статуя полуулыбающейся архаической богини; далеко внизу гибнет и разрушается великий город.

---

\* Продолжим цитату с той же страницы: «Такой контекст подразумевает удвоение ставок ... резкое повышение себестоимости каждого термина и напряженную борьбу вокруг него, может быть, не вполне понятную специалистам по литературам стран с более спокойным прошлым» (там же). Это справедливая мысль помогает понять природу нападков на символизм таких протагонистов XX века, как М. Горький, И. Ильин или тов. Троцкий вплоть до оригинальных ревнителей, провозглашающих сегодня, что марксизм дал больше, чем серебряный век.

\*\* «Алексей Михайлович прорицал о судьбе декадентов при будущем революционном терроре. Брюсов будет повешен вместе с Гиппиус, Бальмонт также повешен; Белый утонет в луже; я выскользну из рук судей благодаря предстательству какого-нибудь коммуниста Ангарского, приласканного на «суде»; <...> Блок будет нести, по приказанию, как автоматическая кукла, красное знамя; Ремизов и Сомов спасутся <...> Все это случится во время осады Эрмитажа» (Иванов II: 750-751).

Весной 1909 г. Вяч. Иванов посвятил полотну Бакста одноименную статью (Иванов 1979: 91-110). Не ограничиваясь религиозно-историческим и философским толкованием картины, он «вписал» в ее содержание свои идеи. Вот ряд тезисов из программы лекции, которая легла в основу статьи:

I. Три идеи, выявленные в картине «*Terror Antiquus*»:

- a) Идея космической катастрофы;
- b) Идея судьбы;
- c) Идея бессмертной Женственности.

II. Астарта-Афродита и мужское начало. Обреченность мужественного гибели, и бессмертие женственного.

Космическая Жена, как Судьба и Губительница.

III. <...>

IV. Реакция мужского начала против женской деспотии. <...> Орфей. Аполлонова религия. Женское начало как причина космической вины. <...> *Terror fati* и *Timor Dei*. (Бёрд, 2011: 60–61).

В статье 1909 г. Вяч. Иванов создает своеобразный экфразис – словесное описание холста Бакста. Здесь он дает парадоксальную и диалектическую интерпретацию главного персонажа картины – древней богини. Она одновременно и гибнущая «великая блудница языческого апокалипсиса», и «архаическая кипрская Афродита» и рождающаяся вновь богиня красоты:

«Волны хлынули и затопляют каменный материк, который рушится и видимо опускается в пучину. Конечно, трясется земля, и море кинулось на сушу от подземных ударов, меж тем как трескучие громы спорят с воем волн, и молнийные копыеносцы завязывают битву, чтоб, утомясь в первом натиске, дать сигнал медным легионам туч, готовых рушиться ливнем потопа. Так необычайно сгущены и глубоки слои облаков, что день просачивается сквозь них мертвенною бледностью тусклых сумерек, какие наступают, когда в затмении изнемогает солнце и трупною пепельностью омрачается помертвелое лицо земли. Гибнет великая блудница языческого апокалипсиса...» (Иванов 1979: 97). «[Художник] переносит зрителя на какую-то невидимую возвышенность, с которой единственно возможна эта панорамная перспектива, развертывающаяся где-то в глубине под нашими ногами. Ближе всего к зрителю холм, несущий колоссальную статую архаической кипрской Афродиты; но и холм, и подножие, и самые ноги кумира за пределами полотна: как бы свободная от участи земли, богиня возникает, близкая к нам, прямо на мраке глубоко лежащего моря, оно же, бушуя, сливает здесь свои гребни в очертания пленительной раковины, как

будто завидев богиню и вдруг сменив яростные громы на влюбленный гимн пенорожденной Анадиомене» (Иванов 1979: 97).

5. В том же 1909 г. пишется «Гибель Атлантиды» В. Хлебникова, прилежного участника «симпозионов» на Башне (Шишкин 2013: 324-338). Поэма следует ряду идей из статьи Вяч. Иванова, но реализует иной вариант мифа. У Хлебникова это восстание против одряхлевшего холодного мира, жестко упорядоченного мира жрецов, поклоняющихся числу и претендующих на божественное достоинство:

«Мы боги», – мрачно жрец сказал  
И на далекие чертоги  
Рукою сонно указал (Хлебников 2003: 40).

Авторитету жреца и построенному им миру, бросает вызов не богиня, а рабыня – притом, как кажется, куртизанка, блудница – «рабыня...ночных веселий» (впрочем, блудницей и «падшей богиней» в мифопозитике Вяч. Иванова может оказаться Афродита – см. его стихотворение «Афродита всенародная и Афродита небесная», 1915). Уже в первой реплике, обращенной к жрецу, рабыня утверждает, что обладает высшей истиной:

Юноша, светел,  
Небо заметил.  
Он заметил, тих и весел,  
Звезды истины на мне (Хлебников 2003: 42).

Гипертрофированная рациональность умственной культуры противопоставлена иррациональному началу, воплощенному в плотской любви, земном эросе. Женственное иррациональное оказывается более древним, глубоким и сильным началом, чем цивилизация (Казанский 2007: 131-139). Жрец поднимает меч на рабыню, за ее убийство следует возмездие – гибель города:

Как будто недра раскаленные  
Жерл огнедышащей горы  
Идуг на нас валы зеленые  
<...>  
Валы гремят, как меч бряцающий,  
Свирели ужаса достойно.  
Погубят прежние утечи.  
Моря синие dospехи.  
Блеск, хлещет ливень, свищет град,  
И тонет, гибнет старый град!»  
(Хлебников 2003: 45, 47)

6. Таким образом, общим в варианте мифа, объединяющим Л. Бакста, Вяч. Иванова и В. Хлебникова, оказывается «вечно женственное», которое губит мужское начало.

7. Пусть за пределами нашего краткого сообщения окажутся «Атлантида» Ларисы Рейснер (1913) и «Гибель Атлантиды» Георгия Голохвастова (1938). Нельзя только не процитировать фрагмент из письма, которое в 1939 г. отправляет Григорий Робакидзе из Берлина к Вяч. Иванову в Рим: «Работаю над новой книгой <...> Вы увидите следы Ваших гениальных прозрений: в данном случае имею в виду “Terroq antiquus”» (Робакидзе 2002: 178). Книги такой, насколько известно, Робакидзе так и не опубликовал. Но действенность и актуальность «поверх барьеров» новопостроенного архаического мифа в историософской мысли, живописи, прозе и поэзии, в различных художественных школах модернизма XX столетия, как кажется, налицо.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Бердяев 2016:** Бердяев Н. А. “Ивановские среды” // *Вяч. Иванов: Pro et Contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология. СПб., 2016.

**Бёрд 2011:** Бёрд Р. К творческой истории статьи Вячеслава Иванова ~Древний жуас~ // *Русская литература*, 2011, № 4.

**Гаспаров 1978:** Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова ~Мастер и Маргарита~ // *Slavica. Hierosolymitana Slavic Studies of the Hebrew University*, V. III. 1978, p. 198–251. URL: [Электронный ресурс] <http://www.easyschool.ru/books/literatura/literaturnie-leitmotivi/iz-nabludenii-nad-motivnoi-strukturoi-romana-bulgakova-master-i-margarita> или <https://sites.google.com/site/uncalledguest/mm-critics>

**Гаспаров 1993:** Гаспаров М. Л. Поэтика “серебряного века” // *Русская поэзия серебряного века*. 1890-1917. М., 1993.

**Демиденко 2006:** Демиденко Ю. Б. Художники на Башне // *Башия Вяч. Иванова и культура серебряного века*. СПб., 2006.

**Зверев 2001:** Зверев А. Модернизм // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М. 2001. С. 566-571 URL [Электронный ресурс]:

[http://www.imli.ru/upload/elibr/teoriya/Literaturnaya\\_entsiklopediya\\_terminov\\_i\\_ponyatij\\_2001.pdf](http://www.imli.ru/upload/elibr/teoriya/Literaturnaya_entsiklopediya_terminov_i_ponyatij_2001.pdf)

**Иванов 1974:** Иванов В. И. *Собр. соч. Т. II*. Брюссель, 1974.

**Иванов 1979:** Иванов В. И. *Собр. соч. Т. III*. Брюссель, 1979.

**Казанский 2007:** Казанский Н. Н. Мифотворчество Вяч. Иванова (на примере мифа об Атлантиде) // *Terra Balcanica Terra Slavica // Балканские чтения*, 9. М. 2007.

**Полонский 2011:** Полонский В. В. *Между традицией и модернизмом: русская литература рубежа XIX-XX веков: история, поэтика, контекст*. М. 2011.

**Робакидзе 2002:** Переписка Г. Робакидзе с Вяч. Ивановым. Публ. Т. Никольской // *Русско-итальянский архив. II*. Salerno, 2002.

**Рудич 2010:** Рудич В. Вяч. Иванов и Томас Манн // Вячеслав Иванов. *Материалы и исследования*. Вып. 1. СПб., 2010. С. 143-173.

**Силард 2002:** К проблеме ~Теургического постулата~ // Силард Л. *Герметизм и герменевтика*. СПб., 2002.

**Шишкин 2013:** Шишкин А. Б. Символисты на Башне // Андрей Белый. Вячеслав Иванов. Александр Скрябин. *Философия – Литература. Искусство*. (Философы России первой половины XX века). Под ред. К. Г. Исупова. М. 2013.

**Хлебников 2003:** Хлебников В. *Собр. соч. Т. 4*. М., 2003.

**BELA TSIPURIA**

*Georgia, Tbilisi*

*Ilia State University*

### **Modernity, Modernism, Individualism and Georgian-Soviet Reality**

While introducing European modernism into Georgian cultural sphere, Georgian modernists also serve political and societal goals and strengthen the spirit of historical modernity. Thus the processes of aesthetical and social modernisation (as defined by J. Habermas) not only coincide, but also coordinate in Georgia, which, by that time, is established as a free democratic state. As seen also in Georgian cultural reality, the narrative of progress practiced in social modernity and the spirit of decadence of high modernism are not conflicting tendencies: while individualism is cherished in high modernism, this also reinforces the idea of free personal choice in modern society. We see completely opposite picture after the Sovietization, when individualism and decadent moods are banned, and the narrative of Soviet progress is faked.

**Key words:** modernism, modernity, individualism, progress, decadence.

## **ბელა ნიფურია**

*საქართველო, თბილისი*

*ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **მოდერნულობა, მოდერნიზმი, ინდივიდუალიზმი და ქართულ-საბჭოური სინამდვილე**

საქართველოს კულტურული, სოციალური, პოლიტიკური გარემოს მოდერნიზაცია, როგორც ამას მე-19 და მე-20 საუკუნის საქართველოს ისტორია ცხადყოფს, უწინარესად, ლიტერატურულ-კულტურულ სივრცეში განხორციელებულ ამოცანებს უკავშირდებოდა, რასაც ისინი იმთავითვე განიხილავდნენ საზოგადოებრივი და ნაციონალური განვითარების პერსპექტივის ფონზე.

ისტორიული მოდერნულობისა და ნაციონალური კონსოლიდაციის ერთ-ერთ პირველ ნიშნებად, მსოფლიო პრაქტიკის შესაბამისად საქართველოშიც ლიტერატურის ინსტიტუციონალიზებული შესწავლისა (კორნის-პოპი 2002: 11) და საგამომცემლო საქმიანობის დასაწყისი, ვახტანგ მეექვსის მიერ მე-18 საუკუნის მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულებში განხორციელებული გამოცემები და „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისიის მუშაობა შეიძლება ჩაითვალოს. თუმცა მიიჩნევა, რომ ადრეული მოდერნულობის (მეთხუთმეტე-მეთვრამეტე საუკუნეები) ეპოქა საქართველომ დასავლური პროცესებისაგან იზოლირებულად გაატარა და საუბარი იმაზე, რომ ქვეყანა გამოდის მედიევალური პარადიგმიდან და შედის ისტორიული მოდერნულობის პარადიგმაში მხოლოდ მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან შეგვიძლია. სწორედ ამ დროს ქართველი რომანტიკოსების თაობა იწყებს მოდერნული დასავლური სამყაროს ღირებულებების, კულტურული მიღწევების, რესპუბლიკანიზმის იდეების ათვისებას; სამოციანელების თაობა კი ამ პროცესს აგრძელებს პუბლიცისტიკის, სამოქალაქო ცნობიერების, საზოგადოებრივი ინიციატივებისა და ორგანიზაციების გააქტიურებითაც. მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ხდება ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობების ფარგლებში განვითარებული ესთეტიკური პოზიციების ათვისება, უწინარესად – რომანტიზმისა და რეალიზმის სახელით, თუმცა მეოცე საუკუნის დასაწყისში კიბა აბაშიძე საგანგებოდ ცდილობს, „ევოლუციის მეთოდის მიხედვით“, მეცხრამეტე საუკუნის ევროპული ლიტერატურული პროცესების სრული ციკლი წარმოაჩინოს ქართულ ლიტერატურაშიც (აბაშიძე 1970: 20-31) და ამით ცხადყოფს, რომ ქართულ ლიტერატურა უკვე ევროპული ლიტერატურული ევოლუციური პროცესის ნაწილია.



უშუალოდ ქართული საზოგადოებისთვის კი მოდერნული პარადიგმის დამკვიდრებისას პირველადი მნიშვნელობისაა სალიტერატურო-კულტურულ სფეროში წარმოებული აქტივობები, ისევე როგორც, ცხადია, იმპერიული ცენტრიდან ახლებური მართვის მოდელის დანერგვა, ეკონომიკური განვითარება, პოლიტიკური პარტიების ფორმირება.

ამ ფონზე, მეოცე საუკუნის ათიანი წლებიდან, ქართველი მოდერნისტები იწყებენ ქართული ლიტერატურის/კულტურის ჩართვას ევროპული მოდერნიზმის სივრცეში და, ცხადია, აგრძელებენ, გაცნობიერებულ ამოცანად აქცევენ საქართველოს მოდერნიზაციასაც – ისტორიული მოდერნულობის მნიშვნელობით. შეგვიძლია ვიმსჯელოთ კორელაციაზე საქართველოს ევროპული ტიპის სახელმწიფოდ ფორმირების პროცესსა და ქართულ კულტურის მოდერნიზაციას შორის. ქართველი მოდერნისტების მიერ კულტურულ-ესთეტიკურ არეალში თანადროული ევროპული კულტურის ღირებულებების, დასავლური გამოცდილების გაზიარება ზეგავლენას ახდენდა სიციო-კულტურულ არეალზე, რაც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენდა ქვეყნის დასავლური მიმართულებით განვითარების სტრატეგიაზე, რაც, სულ მალე, ევროპული ტიპის სახელმწიფოებრივ არჩევანში, საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკად დაფუძნებაშიც გამოიხატა (ნიფურია 2010: 5-18). მკვლევარები თანხმდებიან, რომ ევროპეიზაციის კულტურული ამოცანების განხორციელებით, ამავე დროს, „ქართულმა მოდერნიზმმა გაშალა ფართო ფრონტი ახალი პოლიტიკური და კულტურული მისიის შესასრულებლად“ (ბრეგაძე 2014: 97).

შეიძლება ითქვას, რომ მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოში ევროპული ორიენტაციის პროცესი ისტორიული მოდერნიზაციის შედეგებში აისახება და ამ პერიოდში ევროპეიზაცია გულისხმობს, უწინარესად, ისტორიულ მოდერნიზაციას. მართალია, მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულებში ქართველ მოდერნისტთა თაობა ევროპეიზაციის პროცესს დაუკავშირებს კულტურულ მოდერნიზაციას, ევროპული მოდერნიზმის კულტურულ სივრცეში ინტეგრაციას, მაგრამ, ეს ამოცანა თავისთავად გულისხმობს მოდერნულ საზოგადოებად და სახელმწიფოდ ფორმირებასაც, ამიტომ ამ პერიოდში განუყოფელია მიმართება: ევროპულობა, მოდერნულობა, მოდერნისტულობა.

როცა 1921 წლის გასაბჭოებით და, პირველივე ათწლეულში, საბჭოური კულტურული პოლიტიკის დამკვიდრებით მთელს საბჭოთა კავშირში აიკრძალება მოდერნისტული კულტურული აქტივობები, დაუსრულებელი დარჩება ქართული ლიტერატურის ევროპული მოდერნიზმის არეალში ინტეგრირების ამოცანა, ისევე, როგორც დაუს-



რულებელი დარჩება ისტორიული მოდერნულობის პარადიგმის ფარგლებში ქართული კულტურის, სოციუმის, სახელმწიფოს ბუნებრივი და თანმიმდევრული განვითარების პროცესი. თუკი იურგენ ჰაბერმასისთვის მოდერნიზმის პროექტი დაუსრულებელი დარჩა მის ავთენტურ დასავლურ გარემოშიც (ჰაბერმასი 1998: 3-15), მით უფრო განუხორციელებელი აღმოჩნდა მოდერნულობის/მოდერნიზმის მიზნები საქართველოში, სადაც მოდერნიზმის პროექტი ძალადობრივად იქნა შეწყვეტილი; ეს მოხდა არა მხოლოდ მოდერნიზაციის საერთო ლოგიკის თანახმად, არამედ საბჭოური ინტერვენციის შედეგად. თუმცა საუკუნის გასვლის შემდეგ კვლავ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ქართული მოდერნიზმის/მოდერნიზაციის პროცესის რეალურ შედეგებზე.

რამდენად შეცვალა გასაბჭოებამ საქართველოს ევროპეიზაციის, ისტორიული მოდერნულობისა და კულტურული მოდერნიზმის ორიენტირები?

დღეს მკვლევარები თანხმდებიან მოდერნული საზოგადოებების ევროპაციენტრულ/ევროპაციენტრისტულ ბუნებაზე – იმაზე, რომ, ერთი მხრივ, მოდერნულობა ევროპული ცივილიზაციის პროდუქტია და, მეორე მხრივ, იმაზე, რომ სოციალური მოდერნიზაციის პროცესი ევროპის დახშულ სივრცეში ხორციელდებოდა; თუმცა ოცდამეერთე საუკუნის მიჯნაზე ამ პერსპექტივის გლობალურ კონტექსტში განთავსების საჭიროება დგება (ჰოლი 1996: 184-228).

მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულებში, როცა ქართველი მოდერნისტები საქართველოში კულტურული მოდერნიზაციის პროექტს ახორციელებდნენ, მოდერნულობის და მოდერნიზმის ევროპაციენტრულობა მათთვის უდავო და რეალური ფაქტია, ევროპული საზოგადოება და კულტურა კი ერთადერთი აქტიური და ინოვაციური სივრცე, რომლის ნაწილიც უნდა გახდეს საქართველო. ნიშანდობლივია, რომ თუკი ოცდამეერთე საუკუნეში ევროპელი ინტელექტუალები ევროპას/დასავლეთს ინკლუზიურობასა და დახშულობაში დასდებენ ბრალს, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, პირველი მსოფლიო ომის კატაკლიზმების ფონზე, ქართველი მოდერნისტებისთვის ევროპა მაინც ღია და გაფართოებადი სივრცეა: მათი მოღვაწეობის დაწყებისას, 1916 წლის დამდეგს, ქართველ მოდერნისტთა თვითაღქმა ჯერ კიდევ წინააზიურია, თუმცა აქვთ მოლოდინი, რომ ევროპა თავად „შემოაღებს კარს“, მოხდება ევროპის სოციალური მოდერნიზაციის პროცესის გეოგრაფიული ექპანსია, რასაც საქართველოს კულტურული მოდერნიზაციით, როგორც ნაციონალური, ისე ევროპული ღირებულებების გაცნობიერებით უნდა დახვდეს (ტაბიძე 1916, 1: 26).

ნიშანდობლივია, რომ ქართველი მოდერნისტების განაცხადების თანახმად ევროპული მოდერნიზმის სივრცეში ინტეგრაცია თავისთავად გულისხმობს, რომ საქართველო ამით ევროპის სოციალური მოდერნულობის სივრცის ნაწილი ხდება. საქართველოს კულტურული გამოცდილება და ამავე პერიოდში საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნაც ამ სინთეზური მიდგომის პრეცედენტს ქმნის: საქართველო ის ქვეყანაა, სადაც დემოკრატიულ კონსტიტუციას იღებენ, მოქალაქეთა თანასწორობას, ქალთა ხმის უფლებას, სიტყვის თავისუფლებას უზრუნველყოფენ, და სადაც მულტინაციონალური მოდერნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული ბუმი.

იმის მიუხედავად, რომ სწორედ მაღალი მოდერნიზმის მსოფლმხედველობაში, რომლის ათვისებასაც ქართველი მოდერნისტები, უწინარესად ცისფერყანწლები ახდენენ, დეკლარირებულია კონფლიქტი მოდერნულობის მატერიალისტურ სულისკვეთებასა და მოდერნიზმის სულიერ მისწრაფებებს შორის, ნათლად ჩანს ისიც, რომ როგორც ევროპის კულტურული, ურბანულ, ინდუსტრიულ ცენტრებში, ისე პერიფერიებში – მათ შორის თბილისში, რომელიც სწორედ იმ წლებში პერიფერიიდან ახალ მულტიკულტურულ მოდერნისტულ-ავანგარდისტულ ცენტრად ყალიბდებოდა – მოდერნულობასა და მოდერნიზმს იდეებს შორის წინააღმდეგობის ნაცვლად რეალური თანამშრომლობა შედგა: მოდერნული ინდუსტრიულ-ურბანული გარემო მოდერნიზმის კულტურის არსებობისა და განვითარების მთავარი წინაპირობა იყო; თავის მხრივ, მოდერნისტული კულტურა შინაარსს სძენდა და ასულდგმულებად ამ გარემოს, ქმნიდა პიროვნების მიერ საკუთარი გარემოს რეფლექსიის საშუალებას. თუკი „კულტურა გაიგება, როგორც სტრუქტურული შეთანხმება, რომელიც ატარებს კულტურულ შინაარსს, გვანვდის კულტურული კოდების გასაღებებს თუ სიმბოლური სისტემების კლასიფიკაციას, რომელიც კონკრეტულ საზოგადოების მნიშვნელობის ღერძს ქმნის“ (ბოქაკი 1996: 163), ამ შემთხვევაში სწორედ ევროპული მოდერნისტული კულტურა იძლეოდა ისტორიული მოდერნულობის პრინციპებით ორგანიზებული საზოგადოების კულტურული კოდებისა და მნიშვნელობების გასაღებს, შესაბამისად, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ამა თუ იმ ნაციონალურ სივრცეში, ევროპული ტიპის მოდერნისტული საზოგადოება ვერც კი ჩამოყალიბდებოდა ევროპული მოდერნიზმის კულტურული გავლენის გარეშე.

სიახლის სულისკვეთება, რომელიც თავისუფალ საქართველოში ქართველ მწერლებს ევროპული მოდერნიზმის სახელით მოჰქონდათ, ამავე დროს ქმნიდა საზოგადოების კულტურული გახსნილობის, სოციალური მოდერნიზაციის მზადყოფნასაც. დანიელ ბელის

აზრით, „ის, რაც განსაზღვრავს მოდერნს, არის ცვლილებებისადმი გახსნილობის განცდა, ადგილისა და დროისაგან გამიჯვნა, სოციალური და გეოგრაფიული მობილობა, მზადყოფნა, თუ მოწადინება არა, მიიღო ახალი, თვით ტრადიციისა და წარსულის ხარჯზე. მოდერნი არის განცხადება, რომ „ბუნებით“ არ გვეძლევა არც მიზნები და არც სასრულობა, რომ ინდივიდი, და მისი თვითრეალიზაცია არის ახალი იდეალი თუ სიცოცხლის „იმაგო“, რომ ადამიანს შეუძლია გარდაქმნას თავისი „მე“ და გარდაქმნას საზოგადოება თავისი ინდივიდუალური მიზნების მიღწევის მცდელობისას“ (ბელი 1987: 123).

იურენ ჰაბერმასი მკვეთრად გამიჯნავს ერთმანეთისაგან ესთეტიკური მოდერნიზმისა და სოციალური მოდერნიზაციის პროცესებს. ზოგადად მოდერნულობას ის განიხლავს ისეთი მახასიათებლებით, როგორცაა ცოდნისა და მეცნიერული დისკურსის, სამართლის თეორიის, ხელოვნების შექმნისა და განხილვის პროცესების ინსტიტუციონალიზაცია; ამავე დროს, ის აღნიშნავს, რომ „მეოცე საუკუნემ ნამსხვრევებად აქცია განმანათლებლობისდროინდელი ოპტიმიზმი, რომ მეცნიერებას და ხელოვნებას არა მხოლოდ ბუნების ძალთა დამორჩილება შეუძლია, არამედ ძალუძს გაიგოს სამყაროსა და ადამიანის არსი, მოუტანოს ადამიანებს მორალური პროგრესი, სამართლიანობა და თვით ბედნიერება“ (ჰაბერმასი 1998: 9).

მართლაც, ევროპული მოდერნიზმი, საკუთრივ სიმბოლიზმი იწყება იქ, სადაც იკარგება სიკვდილ-სიცოცხლის საიდუმლოს ამოცნობის, ცხოვრების არსის შეცნობის, კანონზომიერების დანახვის, ბედნიერების მიღწევის იმედი, სადაც ჩნდება დეკადანსის, დაღმასვლის, დაისის განცდა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მომენტიდან დასავლური სამყაროს სოციალური მოდერნიზაცია კვლავ მიმდინარეობს ეკონომიკური განვითარებისა და მეცნიერული პროგრესის ნიშნით, ხოლო მოდერნიზმი ევროპულ კულტურაში განივრცობა დეკადანსის, სულიერი და რეპრეზენტაციული კრიზისის ნიშნით. ერთი მხრივ პროგრესის იდეა, რაც საფუძვლად უდევს ისტორიულ მოდერნულობას და, მეორე მხრივ, დეკადანსის განწყობა, რაც მოდერნიზმის კულტურულ სტილს განსაზღვრავს, ამ ორ ტენდენციას შორის თითქოს წინააღმდეგობას უნდა ქმნიდეს და არა თანხმობას. თუმცა სოციალური მოდერნიზაციის ტენდენცია იმდენად ძლიერი აღმოჩნდება, რომ „ეკონომიკური ზრდის დინამიკისა და სახელმწიფოს ორგანიზაციული მიღწევების ზენოლის ქვეშ სოციალური მოდერნიზაცია სულ უფრო ღრმად შეიჭრება ადამიანის არსებობის უწინდელ ფორმებში“ (ჰაბერმასი 1998: 8).

თუკი ჰაბერმასი საუბრობს სოციალური მოდერნიზაციის სულისკვეთების მიერ ესთეტიკური მოდერნიზმის ფარგლებში შექმნი-

ლი ადამიანური არსებობის ფორმების გამოდევნაზეც, შეიძლება თუ არა ვიფიქროთ, რომ მოდერნიზმის ის სულისკვეთება, რაც ევროპულ კულტურებში, მათ შორის საქართველოშიც მოჰქონდათ მოდერნიზტებს – დეკადანსი, სულიერი გაორება, საწინმუნობრივი კრიზისი, რაციონალიზმის კრიზისი, ტრადიციული საზოგადოება და გამოცდილებითი სისტემების უარყოფა – თავისთავად გამოიძევნა სოციალური მოდერნიზაციის ძალით? როგორც ამას დასავლური და საბჭოური გამოცდილებების შედარება გვიჩვენებს, დასავლურ თავისუფალ საზოგადოებებში სოციალურმა მოდერნიზაციამ, შესაძლოა, მართლაც გამოიძევნა დეკადანსის ეპოქის სულიერი პრობლემები დომინანტური დისკურსიდან, თუმცა ამ პრობლემების ავთენტურ სივრცეს, ხელოვნებას, ეს პროცესი არ შეხებია. მართალია, დასავლურ საზოგადოებებში ეკონომიკური ზრდის დინამიკა კულტურის კომერციალიზაციის სახითაც გამოვლინდა და შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ სოციალური მოდერნიზაცია შეიჭრა კულტურის სფეროშიც, თუმცა დასავლურ კულტურაში – ელიტარული, ალტერნატიული ან, სულაც, ორმაგი მასობრივ-ელიტარული კოდის მატარებელ ტექსტებში – მოდერნიზმის ეპოქის სულიერ-ესთეტიკური გამოცდილება კვლავ მოქმედებდა და მოქმედებს. ამგვარად, მეოცე საუკუნის დასაწყისში სოციალური და კულტურული მოდერნიზაციის პროცესების კონფლიქტის თუ თანაარსებობის შედეგად დასავლურმა საზოგადოებამ გააძლიერა პროგრესის ნარატივი სოციალურ სივრცეში და ეს ნარატივი დააფუძნა ინდივიდუალიზმის, პიროვნების პატივისცემის ღირებულებებზე, რომელთაც, თავის მხრივ, ფართო სოციალურ სივრცეში გზა გაუხსნა სწორედ მოდერნიზტულმა კულტურამ; ამავდროულად დასავლურმა კულტურამ – ლიტერატურამ, კინომ, თეატრმა, მხატვრობამ, მუსიკამ – შეინარჩუნა და გაამძაფრა სულიერი და რეპრეზენტაციული ძიებების მაღალი მოდერნიზმისეული და ავანგარდიზმისეული გამოცდილება და გააგრძელა მუშაობა ამ მიმართულებით. სწორედ ამ გზით ის კვლავ განაგრძობს დომინანტური საზოგადოებრივი დისკურსის მომარაგებას ინდივიდუალიზმის, პიროვნების თავისუფლებისა იდეებით. ამდენად, იმ ფონზეც, როცა განიხილებოდა კონფლიქტი სოციალური და კულტურული მოდერნიზაციის იდეებს შორის, დასავლური კულტურისა და საზოგადოების თავისუფალი განვითარების პირობებში ამ ორმა ტენდენციამ არა თუ კონფლიქტური, არამედ თანამშრომლური შედეგი მოიტანა.

სწორედ ამისდა საპირისპიროდ, საბჭოთა იდეოლოგიზირებულმა დისკურსმა 1920-იანი წლების დამლევებიდან უარყო და აკრძალა მოდერნიზმის/ავანგარდიზმის კულტურული სტილი მთელს საბჭოთა სა-ხელმწიფოში, ცენტრშიც და ნაციონალურ კულტურებშიც, მათ შო-

რის, ცხადია, საქართველოშიც. ერთ-ერთი მთავარი არგუმენტი, რომლითაც საბჭოური იდეოლოგია და სტალინური ტოტალიტარიზმი მოდერნისტული ინდივიდუალიზმის აკრძალვას თუ დასავლური დეკადენტური ხელოვნების კრიტიკას ახორციელებდა (რის შედეგადაც საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობაში ეს სიტყვა იქცა არა მხოლოდ ლანძღვად, არამედ ბრალდებად და განაჩენად, რასაც ფიზიკური განადგურების საფრთხეც შეიძლებოდა მოჰყოლოდა), იყო სწორედ პროგრესის ნარატივთან შეუთავსებლობა, რომელიც, თავის მხრივ, საფუძვლად ედებოდა საბჭოური ბედნიერების მითს, წინსვლისა და განახლების სულისკვეთებას, მთელს საბჭოურ მეტანარატივს.

მარქსის მოძღვრებაში პროგრესის იდეა, ცხადია, ისტორიული მოდერნულობის ეპოქისა და, უშუალოდ, ჰეგელისეული მემკვიდრეობაა; აქ “პროგრესი არ არის დროში მიმდინარე მოვლენების შემთხვევითი თანმიმდევრობა, მისი კავშირები კანონიერ მიმართებებზეა აგებული: ყოველი შემდეგი ეტაპი ამა თუ იმ თვალსაზრისით უფრო „მაღალია“, უფრო სრულყოფილი, უფრო რთული, უფრო განვითარებული ვიდრე წინა ეტაპი, და, ამავე დროს, მისგან მომდინარე“ (ფერთერი 1974: 137). ითვლება, რომ სოციალური პროგრესის საკუთარი თეორიის კონსტრუირებისას მარქსმა უკან მოიტოვა ლიბერალური ინდივიდუალიზმის იდეა, როგორც გვიანდელი „სოციალური პროდუქტი“; „ის აცხადებდა, რომ ინდივიდუალიზმის ლიბერალური ხედვა, რაც მიჩნეულია უცვლელი ადამიანური ბუნების უნივერსალურ და ბუნებრივ მახასიათებლად, [კაპიტალიზმის] იდეოლოგიური კონცეპტია, რომლის მიღმაც იგულისხმება, რომ კაპიტალიზმში ვერაფერს მოუხერხებ დოვლათისა და დატვირთვის უკიდურესად უთანაბრო განაწილებას“ (ანტონიო 2003: 17).

ცხადია, მარქსის თეორია საბჭოთა ხელისუფლებამ მოდერნისტულ მემკვიდრეობასთან იდეოლოგიური და რეალური ბრძოლის ლეგიტიმაციისთვის გამოიყენა, რის შემდგომაც საბჭოურ კულტურაში ინდივიდუალისტური განწყობის ყოველგვარი გამოვლინება კოლექტიურ სულისკვეთებასთან და კომუნიზმის იდეასთან დაპირისპირების მცდელობად აღიქმებოდა. ინდივიდის მოდერნისტული კონცეპტის ალტერნატივა გახდა კოლექტივის, ერთიანი საბჭოთა ხალხის კონცეპტი. მთელი საბჭოთა ხალხი გამოცხადდა განვითარების, კომუნიზმისაკენ წინსვლის იდეის მატარებლად, პროგრესის მამოძრავებელ ძალად. სტალინურ ეტაპზე საბჭოთა ხალხის ცნება უფრო ინკლუზიური გახდა, ვიდრე პროლეტარიატის ცნება იყო მარქსიზმში ან ლენინ-ტროცკის ეტაპზე, 1920-იანი წლების ბოლომდე. როგორც ჰანს გიუნთერი აღნიშნავს, 1932-1936 წლებში „პროლეტარიატის“ კონცეპტიდან „სოცია-

ლისტური ხალხის“ კონცეპტზე გადასვლამ კულტურულ ატმოსფეროში გადამწყვეტი როლი ითამაშა; „ტერმინი „ხალხი“ ამ შემთხვევაში შეგვიძლია გავიგოთ არა სოციოლოგიური, არამედ უფრო ემფატიკური ან თვით მითოლოგიური მნიშვნელობით” (გიუნთერი 2000: 46).

მოდერნისტულ ინდივიდუალიზმზე უარის თქმა და საბჭოთა ხალხის, ან საბჭოთა მწერლების კოლექტიურ სივრცეში განწევრიანება ყველა მწერლის მოვალეობად გამოცხადდა. საბჭოთა მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე, 1934 წლის 17 აგვისტო – 1 სექტემბერი, რეზოლუციის ტექსტში ჩაინერა, რომ თითოეული მწერალი წარმოადგენდა მთელ საბჭოთა ხალხს და ყრილობაზე მოსული იყო, როგორც ერთიანი კოლექტიური სხეულის ნაწილი (რეზოლუცია, 23 აგვისტო, 1934). ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ, როგორც იტყოდნენ, „გაილაშქრეს“ პლენარულმა მომხსენებელმა მაქსიმ გორკიმ და ნიკოლაი ბუხარინმა. მწერალთა ყრილობის მიერ მოდერნისტული წარსულის მქონე მწერლებისთვის ინდივიდუალიზმის უარყოფის და კოლექტივიზმის აღიარების მოწოდება, რეალურად, მათთვის მიცემული უკანასკნელი შესაძლებლობა იყო, უარი ეთქვათ საკუთარ მსოფლმხედველობრივ, ესთეტიკურ, ეთიკურ პოზიციებზე და სოციალისტური რეალიზმის ფარგლებში გაეგრძელებინათ შემოქმედებითი საქმიანობა. ამ ეტაპზე მოდერნისტი მწერლებისთვის უკვე აღარ იკმარებდა თვით მარგინალური პოზიციის არჩევა და ამ პირობებში „ხარისხიანი ლიტერატურის“ შექმნა, რაც „ახალფეხადგმულ საბჭოეთში“ მართლაც წარმოადგენდა მწერალთა ერთგვარ თავდაცვით პოზიციას (რატიანი 2016: 118). ოპოზიციური რიტორიკაც, რომელიც გაგა ლომიძის ქართული მოდერნიზმის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია (ლომიძე 2016: 87-107), უფრო აქტიურია 1920-იან წლებში, მაგრამ ძალას კარგავს 1930-იანი წლებიდან, სტალინური კულტურული პოლიტიკის და რეჟიმის ძალმომრეობის ფონზე.

როგორც ქართველი მოდერნისტების გამოცდილებაც გვიჩვენებს, საბჭოთა ხელისუფლების მიერ შექმნილ სტალინურ-ტოტალიტარულ სინამდვილეში მორალური ავტონომიისა და თანამოაზრესთან სულიერ-ინტელექტუალური კავშირის შენარჩუნება გახდა სისტემასთან ინდივიდუალური წინააღმდეგობის გზა (ნიფურია 2015: 151-166). ამ ფორმით ესთეტიკური ინდივიდუალიზმის მოდერნისტული პოზიცია გადაინაცვლებს ეთიკური ინდივიდუალიზმის სივრცეში.

ცხადია, ინდივიდუალიზმის უარყოფა მხოლოდ ერთი ასპექტია საბჭოური ცვლილებებისა. იდეოლოგიის მიერ უარყოფილი იქნა ევროპეიზაციის და კულტურული მოდერნიზაციის იდეა, და სახეცვლილება განიცადა ისტორიული მოდერნიზაციის იდეამ. მოდერნულობის



მარქსამდელი პოზიცია უკან იქნა მოტოვებული, ხოლო მარქსისეული პოზიცია, საბჭოთა საზოგადოების სახით, უკვე რეალიზებულად ჩაითვალა. საბჭოთა იდეოლოგიამ მიითვისა საიხლის, პროგრესის, წინსვლის იდეებისა და სტანდარტების დადგენის უფლება. შესაბამისად, გაყალბდა პროგრესის მოდერნული ნარატივიც. საბჭოურ იდეოლოგიაზე, ინდივიდუალური თავისუფლების შეზღუვაზე დაფუძნებული სოციალისტური რეალიზმის გაყალბებული ხელოვნებით კი ჩანაცვლდა ინდივიდის თავისუფალ არჩევანზე დაფუძნებული მოდერნისტული ხელოვნება. შეიქმნა, როგორც დევიდ ჰოფმანი უწოდებს, „საბჭოთა მოდერნულობა“. ჰოფმანის თანახმად, „ის ეკოსისტემა, რომელიც შექმნა სტალინურმა [სოციალურმა] კულტურამ, მოიცავდა, ზოგადად, ევროპული კულტურისათვის დამახასიათებელ იდეებს, საკითხებს, დებატებს. სტალინური კულტურა, მრავალი ნიშნით, იმეორებდა მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების პოლიტიკური ლიდერებისა და სოციალური რეფორმატორების ამბიციებს, ემართათ და დაერაზმათ საკუთარი მოსახლეობა მოდერნული ხანისთვის დამახასიათებელი ფორმებით. ფაქტობრივად, თვით საზოგადოების სახეცვლილების ცნებაც კი ევროპული მოდერნულობის განმსაზღვრელი ნიშანი იყო“ (ჰოფმანი 2003: 7); სტალინური სახელმწიფოს, ისევე როგორც ფაშისტური იტალიისა და ნაცისტური გერმანიის მოდერნულობა ევროპული მოდერნულობისაგან განსხვავდებოდა სოციალური ინტერვენციით, მასობრივი პოლიტიკით, კოლექტივისთვის ინდივიდის მსხვერპლად შეწირვის ნიშნით (ჰოფმანი 2003: 7, 10). თუმცა უმთავრესი განმასხვავებელი ნიშანი ამ შემთხვევაში შეიძლება იყოს სტალინურ-საბჭოური სოციალური მოდერნულობის ძალადობრივი ბუნება, ის ფაქტი, რომ სოციალური უმისა და ინდივიდის მართვის ყოველი ფორმა უზრუნველყოფილი იყო რეპრესიული ბერკეტებით და გამორიცხავდა თავისუფალ არჩევანს ნებისმიერი ინდივიდისთვის, სოციალური ან ნაციონალური ჯგუფისთვის. შესაბამისად, სტალინურ მოდერნულობას გამოცლილი ჰქონდა ევროპული მოდერნულობის მთავარი შინაარსი, რომლის ათვისებაც დასავლურ ცივილიზაციაში ქრისტიანული სარწმუნოებრივი სისტემიდან მოხდა – ინდივიდის თავისუფალი არჩევანის უფლება.

მართალია, 1920-1930-იან წლებში საბჭოურ სახელმწიფოში სოციალური მოდერნიზაციის სახელით ხორციელდებოდა ისეთი მასშტაბური, თავისი არსით მოდერნული პროექტები, როგორიცაა ელექტრიფიკაცია, ინდუსტრიალიზაცია, ქალთა ემანსიპაცია, წერა-კითხვის უცოდინარობის აღმოფხვრა, თუმცა ამ პროცესების მიღმა იგულისხმებოდა, უწინარესად იდეოლოგიზაციის, ეკონომიკური და პოლიტიკური კონტროლის, ტოტალიტარიზმის მიზნები. ცხადია, ამ მიზნებს ეწირებოდა მოდერნისტ ხელოვანთა შემოქმედებითი არჩევანის უფლებაც,

რაც, სულ რამდენიმე წელიწადში, მათი ფიზიკური თავისუფლებისა თუ სიცოცხლის უფლების ხელყოფაშიც გარდაისახა (ქართველ მწერალთა რეპრესიების შესახებ იხ. ელბაქიძე 2016; საბჭოთა მწერალთა პირველი ყრილობის მონაწილე მწერლების რეპრესიების შესახებ იხ. კოლკერი 2004). შეიძლება ითქვას, რომ გასაბჭოებასთან ერთად საქართველოშიც და მთელს საბჭოთა კავშირში რეალურად შეწყდა არა მხოლოდ მოდერნიზმის კულტურული პროექტი, არამედ სოციალური მოდერნიზაციის პროექტიც.

იმის მიხედვით, თუ რამდენად განსხვავებული ბედი ეწია მეოცე საუკუნის დასაწყისის მძლავრ მოდერნისტულ კულტურულ პროცესებს თავისუფალ დასავლურ კულტურებსა და გასაბჭოებულ სინამდვილეში, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ რომ: ტოტალიტარული/ავტორიტარული რეჟიმის პირობებში სოციალური მოდერნიზაციის სახელით კულტურული მოდერნიზმის ღირებულებებზე უარის თქმა შინაარსს უკარგავს თვით სოციალური პროგრესის იდეას; მაშინ როცა ესთეტიკური მოდერნიზმის სივრცეში წარმართული მოდერნიზმისეული რეპრეზენტაციული ძიებები, ინდივიდის თვითშეცნობისა და თვითგამოხატვისა მიზნები, სიახლისა და ექსპერიმენტაციის ესთეტიკური იმპულსები სოციალური მოდერნულობის სივრცეში რეალურად უზრუნველყოფენ სიტყვის თავისუფლების, ინდივიდის პიროვნული უფლებებისა და სიცოცხლის უფლების მანიფესტაციას; ეს ნათლად გამოჩნდა როგორც მოდერნისტული, ასევე, შემდგომში, პოსტმოდერნისტული კულტურის ეტაპზეც. ამდენად, დეკადანსისა და პროგრესის ერთი შეხედვით კონფლიქტური ნარატივები სოციალური მოდერნულობისა და კულტურული მოდერნიზმის თავისუფალი თანაარსებობის პირობებში არა თუ ეწინააღმდეგებიან, არამედ ავსებენ ერთმანეთს და უზრუნველყოფენ ინდივიდისა და სოციუმის თავისუფლების პერსპექტივას.

## **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. *ეთიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ*. თბილისი: „საქართველო“, 1970.

**ანტონიო 2003:** Antonio R. J. *Introduction: Marx and Modernity*. In: *Marx and Modernity. Key Readings and Commentary*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2003. pp. 1-50.

**ბელი 1987:** Bell D. *Modernism Mummified*. *American Quarterly*, vol. 39, no. 1, 1987, pp. 122-132.

**ბოქაკი 1996:** Bocack R. *The Cultural Formations of Modern Society*. In: *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Editors: S. Hall, D. Held, D. Hubert, K. Thompson. Malden and Oxford: Blackwell Publishers, 1996. pp. 149-183.



**ბრეგაძე 2014:** ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდოცენტრიზმი*. ევროპული ლირებულებები და იდენტობა. საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია. მოხსენებები. რედ. ნ. გუნცაძე. თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014. გვ. 96-104.

**გუნთერი 2000:** Гюнтер Г. *Социалистический реализм и утопическое мышление*. в кн. Соцреалистический Канон. Ред. Г. Гюнтер и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. с. 41-48.

**ელბაქიძე 2016:** ელბაქიძე მ. და რატიანი ი. (რედაქტორები). *ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე (1921-1941 წწ)*. თბილისი: კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია და შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

**კოლკერი 2004:** Ю. Колкер. *Чтоб кафку сделать былью. 70 лет назад состоялся Первый съезд советских писателей*. ж. ~Звезда~ 2004, №10.

**კორნის-პოპი 2002:** Cornis-Pope M. and Neubauer J. *Towards a History of the Literary Cultures in Eastern-Central Europe: Theoretical Reflections*. ACLS occasional paper, No. 52. American Council of Learned Societies, 2002.

**ლომიძე 2016:** ლომიძე გ. „მოდერნიზმის ოპოზიციური რიტორიკა და საბჭოთა იდეოლოგია“. წიგნში: *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016. გვ. 87-106.

**რატიანი 2016:** რატიანი ი. „მოდერნიზტიკები – მარგინალები?“ წიგნში: *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016. გვ. 118-129.

**ტაბიძე 1916:** ტაბიძე ტ. *ცისფერი ყანებით*. ყ. ცისფერი ყანები, № 1-2, 1916. გვ. 21-26; 20-26.

**ფეჩტერი 1974:** Pachter H. M. *The Idea of Progress in Marxism*. Social Research, vol. 41, no. 1, 1974, pp. 136-161.

**წიფურია 2010:** წიფურია ბ. „მოდერნიზტული გამოცდილება საქართველოში“. წიგნში: *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*. ნიკო ლორთქიფანიძისა და მიხეილ ჯავახიშვილის დაბადებიდან 130 წლისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კრებული. რედ. ი. რატიანი. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

**წიფურია 2015:** Tsipuria B. *Cultural Conversion: From Modernism to Socialist Realism. Boris Pasternak and Titsian Tabidze*. In: Models of Personal Conversion in Russian cultural history of the 19th and 20th centuries (Interdisciplinary Studies on Central and Eastern Europe). Editors: J. Herlth, C. Zehnder. Bern: Peter Lang, 2015. pp. 151-166.

**ჰაბერმასი 1998:** Habermas J. *Modernity – An Incomplete Project*. In: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster (Editor): New Press, 1998. 3-15.

**ჰოლი 1996:** Hall S. *The West and the Rest: Discourse and Power*. In: Modernity: An Introduction to Modern Societies. Editors: S. Hall, D. Held, D. Hubert, K. Thompson. Malden and Oxford: Blackwell Publishers, 1996. 184-228.

**ჰოფმანი 2003:** Hoffmann D. L. *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, [1917-1941]*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2003.

# მოდერნიზმი და მოდერნულობა

## Modernism and Modernity

---

**I.L. BAGRATION-MUKHRANELI**

*Russia, Moscow*

*Saint-Tikhon Theological University*

### **The Modernistic Petersburg of “The Egyptian stamp” by O.Mandelstam**

In his “The Egyptian stamp” Mandelstam introduces Petersburg at the moment of transition between February and October revolutions. New order is aggressive to the little man Parnok. He is completely unprotected and cannot stop the mob violence of the revolutionary mob. His antagonist captain Krzhizhanovski is associated with new power and is main abuser of character of the story – he stole morning coat of Parnok.

Mandelstam uses system of allusions to works of classical Russian literature: Gogol (Parnok – Akakiy Akakievich, the missing morning coat – overcoat); Dostoevsky (Parnok – Golyadkin-junior, Krzhizhanovski – Golyadkin-senior); Nekrasov (Bosio’s Death – Anjiolina Bosio from “Of the weather” poem); West-European literature – Stendal, Balzac, A.France.

The story was written with Omitted links method. It was published in May 1928 in the Leningrad’s magazine “Zvezda”. Nevertheless the story is encrypted unmasking in censored media of the soviet power and personally of Stalin. The duel with the soviet leader begins from this work. But the story is not limited by only political meaning. Mandelstam says goodbye to Peterburg of his youth, to classical Peterburg of Russian culture of imperial period. The text is built as combination of documental and symbolic realities. This is genuine Requiem for the disappeared state and its capital, for close to the author people – N.Gumilyov, A.Akhmatova, father Nikolay Bruni. “The Egyptian stamp” is lyrical prose which can be put into line with “Safe conduct” by Pasternak and “Pra-noise” by R.-M.-Rilke.

**Key words:** Mandelstam, method Ommited links, lyrical prose, Peterburg, Gumilyov.

## **И.Л. БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ**

*Россия, Москва*

*Православный Свято-Тихоновский*

*Гуманитарный Университет*

### **Модернистский Петербург “Египетской марки”**

**О.Мандельштам**

«Египетская марка» – последняя петербургская повесть русской классической литературы. Для этого масштабного замысла Мандельштам разработал особый самобытный способ изложения. Исследователи дружно отмечают его энциклопедичность, при том, что это произведение малого объема. (Повесть состоит всего из VIII глав и 218 предложений)

В разговоре с Эммой Герштейн, в ответ на ее слова о сложности понимания «Египетской марки», Мандельштам признавался, что он мыслит опущенными звеньями (Герштейн 1998: 19). То есть читателю необходимо достраивать многие смыслы, исходя из контекста. И мандельштамоведение не первое десятилетие занимается заполнением этих недостающих пустот, в основном изыскивая в тексте опущенные реалии, цитаты, явные и скрытые.

Однако, почему-то никто не ставил вопроса о том, что из себя представляет энциклопедическая система, в которой «звенья» «не опущены», а присутствуют.

Мы считаем, что Мандельштам в качестве протографа имеет в виду наиболее энциклопедичное произведение XIX века – роман в стихах «Евгений Онегин» и развивает в «Египетской марке» способ описания, изобретенный одним из самых петербургских поэтов – А.С.Пушкиным. Говоря об одном из принципов стиля Пушкина Л.В.Пумпянский убедительно называет его принципом исчерпывающего деления (Пумпянский 2000: 210-220). Пушкин (наследник классицизма) не торопится сразу выдавать результат, свою конечную мысль, а приглашает читателя к размышлению. Знаменитые строфы о возможной судьбе Ленского дают яркое представление о принципе исчерпывающего деления, основы стиля романа в стихах, энциклопедически расширяющего пространство текста:

*«Быть может он для блага мира,  
Иль хоть для славы был рожден.  
Его умолкнувшая лира  
Гремучий непрерывный звон  
В веках поднять могла. Поэта,*

*Быть может на ступенях света  
Ждала высокая ступень.  
Его страдальческая тень  
Быть может унесла с собою  
Святую тайну и для нас  
Погиб животворящий глас,  
И за могильною чертою  
К ней не дмчится гимн времен,  
Благословение племен.*

*А может быть и то: поэта  
Обыкновенный ждал удел.  
Прошли бы юношества лета  
В нем пыл души бы охладел.  
Во многом он бы изменился  
Расстался б с музами женился,  
В деревне, счастлив и рогат  
Носил бы стеганный халат;  
Узнал бы жизнь на самом деле,  
Падагру б сорок лет имел,  
Пил, ел скучал толстел, хирел,  
И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плакивых баб и лекарей».*

(Пушкин. «ЕО» Гл. 6: XXXVII-XXXVIII)

Примеры можно найти на протяжении всего текста романа, например – Гл. 6 строфа XXXIII (“Приятно дерзкой эпиграммой...”) лирики Пушкина.

Мандельштам также ждет от читателя совместного размышления, искусно направляя ход мысли, расставляя определенные вехи: «Портной Мервис жил на Монетной, возле самого Лицея, (*утверждение – И.Б.М.*), но шил ли он на лицеистов, был большой вопрос; это скорей подразумевалось, как то, что рыбак на Рейне ловит форелей, а не какую-нибудь дрянью» (№ 29) [Нумерация предложений дается по: Мандельштам О.Э. Египетская марка. Пояснения для читателя /Осип Мандельштам; сост. О.Лекманов и др. – М.: ОГИ, 2012]. В этом предложении целый ряд отсылок – отсылка к вокальному циклу и его жемчужине – «Форели» – Ф.Шуберта; к Александровскому (бывшему Царскосельскому) Лицею, который находился на углу Монетной и Каменноостовского проезда (21) и был переименован после перевода его в Петербург (в 1844 году). Чтоб читательские ассоциации не потерялись,

а наравлялись нужным автору путем, через несколько строк появляется имя Пушкина. «Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе...» (№36) Случайная лубочная картинка в квартире Мервиса – последующий умирающий Пушкин – будет служить дальнейшему сюжету мотивам физической смерти поэта и его бессмертию. О роли случайных картинок, на самом деле несущим важную функцию в развитии сюжета, писал М.О.Гершензон в связи с картинками в «Станционном смотрителе» в книге «Мудрость Пушкина» (Гершензон 1919: 124).

«Египетская марка» – зеркальна по отношению к роману в стихах Пушкина, но сохраняет структуру взаимоотношения лирических отступлений автора и общего характера развития сюжета. Это лирическая проза, характеризующаяся многими признаками лирики, в том числе особым типом наррации, поэтическим шагом, которому свойственна «теснота стихового ряда» (Ю.Н.Тынянов). Основной мотив – мнимости Петербурга – усиливается лирическими отступлениями: «Что же! Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калинкина» (№ 95). Известно, что в момент написания повести Египетский мост через Фонтанку, с четырьмя сфинксами и ажурной решеткой, на которой были изображены стилизованные иероглифы, построенный в 1825-26гг., рухнул 20 февраля 1905 года, когда по нему проходил эскадрон гвардейской кавалерии и множество саней. Калинкин мост свое название вел от деревень Каллина или финского Кальюла, а не от мифического Калинкина. Вероятно, Мандельштам не мог не иметь в виду и того, что у Калинкина моста в «Шинели» Н.В.Гоголя «...стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стасенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи медвежьи шубы» (Гоголь 1949: 149).

Ассоциации позволяют Мандельштаму воспроизводить очень компактно историю Петербурга в действительности и литературе.

Один из первых критиков «Египетской марки» Н.Я.Берковский так комментирует метод Мандельштама. «Петербургский извозчик – это миф, козерог. Его нужно пустить по зодиаку там он не пропадет со своим бабьим кошельком, узкими, как правда, полозьями и овсяным голосом» (151). «Почему овсяный голос? Так вот: из группы вещей, из тесного сращения вырывается только одна вещь, и на нее переносятся признаки остальных невзятых в фразу; из коллектива: лошадь – сани – извозчик использован только извозчик лошадь со своим овсом ржет в текст эпитетом «овсяный», приданным извозчику» (Берковский 1989: 299).

Метод «Египетской марки» – изобретение Мандельштама, причем глубоко оригинальное, позволяющий создать особый язык.

Слова, которыми написана повесть чрезвычайно многозначны. Уже само заглавие «египетская марка» предвстает несколько символических «пучков смысла», значений.

Первое – призрачность Петербурга, заключена в оксюмороне, смысл которого становится ясным благодаря хрестоматийно известному объяснению египетской марки американским исследователем Омри Роне-ном как предмета, существовавшего и исчезнувшего. «Дело в том, что египетские марки (выпуски 1902 и 1906 гг. с изображением сфинкса) – во избежание вторичного использования печатались на особой бумаге так, что при попытке смыть штемпель или даже при отпаривании с конверта, сходил и весь рисунок марки» (Ronen 1983: 87). Египетские символы вечности – сфинкс и пирамиды – таяли в воде, становились «пустяком пирамид», исчезающей твердыней, символом Российской империи.

Затем – «марка» не как почтовая марка, а в значении области, земли Петербурга, «петербургской марки». А также – заметки на полях, помарки на тексте памятника русской классической литературы (Фейнберг-Самойлов 1991, № 1: 41-46).

«Пучки смысла», о которых Мандельштам пишет в «Разговоре о Данте» – это поэтическая конкретизация авторских гнезд корнесловий словаря Даля. К вкладу Даля в русскую культуру, Мандельштам обращается многократно, рассматривая феномен Словаря в разных аспектах. В первую очередь как к символу живого великорусского языка, противостоящего всяческому его обеднению – канцеляризму, утилитаршине «византинизма» и др.

При этом сложный, созданный в «Египетской марке» авторский язык, не затемняет формы и структуры повести. Авторская воля прописана тщательно и четко, она не теряется в обилии реминисценций и ассоциаций, а, наоборот, передает особую глубину замыслу. Фабула скрыта и может быть прочитана только исходя из своеобразия метода «Египетско марки». Уже первое предложение – ключ к повести в целом:

«Прислуга-полька ушла в костел Гваренги – посплетничать и помолиться Матке Божьей» (№3).

Обстоятельство места – «Костел Гваренги» – и есть этот самый ключ. Костел Гваренги – эвфемизм, означающий одно из главных мест нового послереволюционного Петербурга – здание ВЧК, затем ГПУ, ведомства Дзержинского, дом 6/2 Адмиралтейского проспекта и Гороховой, де-факто построенное Кваренги. Это особенно ясно прочитывается

еще и потому, что Кваренги не построил ни одного костела в России за исключением парной – православной и католической храмовой постройки Мальтийской капеллы, но последняя никогда не называлась «костелом», а всегда именовалась «капеллой». Это словосочетание – авторское изобретение Манделъштама, необходимое для построения его повести, последнего петербургского мифа. (Багратион-Мухранели 2016: 62-66). И тогда зачин повести объясняет дальнейшее поведение героя и построение повести.– Прислуга донесла на Парнока и он начинает метаться по Петербургу в поисках защиты или возможности исправить ситуацию – вернуть визитку.

Основные мотивы, вокруг которых строится повесть – мотив «исчезнувшего, как окунь государства», крушения Петербурга, хаоса и нестроения города и мира, вещей, похищенной визитки.

Результатом исчезнувшего государства становится мотив незащищенности маленького человека – Парнока, который получает развитие и достигает кульминации в сцене самосуда толпой безымянного вора. Представитель новой власти – ротмистр Кржижановский – устранивается от наведения порядка, прикрываясь тем, что он ... «с дамой». Дама не называется по имени но в тексте появляется Юдифь Джорджоне. А перед тем в тексте появляется лирическое отступление, в котором речь идет о «чаинках усов» и усы редставляются как нечто страшное и опасное.

В лирическом отступлении описано состояние тревоги «Больше всего у нас в доме боялись «сажи» – то есть копоти от керосиновых ламп. Крик «сажа», «Сажа» звучал как «пожар горим» – вбегал в комнату где расшалилась лампа. Всплескивая руками, останавливались, нюхали воздух, весь кишевший усатыми, живыми порхающими чаинками. Казнили провнивишующую лампу» (№128). Образ ротмистра Кржижановского в повести окружен разбросанными по тексту характеристиками, вроде бы не имеющими ни к кому отношения. Это Джорджоне – «охранка» – «усы», – «казнь» – Жорж Онэ – писатель, чье имя возникает также вне связи с фабулой. Мы считаем, что эти детали имеют отношение к «колченомому ротмистру» Кржижановскому за которым маячит фигура Сталина.

Реквием по Петербургу задуман как повесть, которая максимально, как египетская ладья мертвых, сохранит облик и среду города его обитателей. Эта энциклопедия петербургской жизни создается не по количественному признаку. Манделъштам вводит имена петербургских жителей и их занятия. Он включает элементы автобиографии, порой непосредственно обращаясь к своей семье и воспоминаниям детства. Революция разрушает все. Автор обращается к своей семье «... я пью неудавшееся домашнее бессмертие... Ничего не осталось» (№5).

Но для автора – это «город, любимый до слез», до припухлых детских желез. Автору дороги мелочи дачного быта и городской квартиры, воспоминания детства. Он помещает рассказ о том, как одевали мальчиков в Петербурге перед прогулкой – как «маленьких рыцарей», зашнурованных в тяжелые доспехи. Мотив рыцарственности появляется с первых строк, когда читатель узнает о похищенной визитке. «Простой мешок на примерке – не то рыцарские латы, не то сомнительную безрукавку – портной-художник исчертил пифагоровым мелком и вдохнул в нее жизнь и плавность» (№ 12). Этот мотив благородства, а также служения и защиты, будет разветвён в связи с главным мотивом «Египеткой марки» – мотивом смерти и бессмертия художника, портного-художника и всей петербургской культуры.

Мотив бессмертия культуры Петербурга состоит из двух частей – истории смерти певицы Анджиолины Бозио и части символической, которую можно назвать «портняжно»-рыцарской. Вторая состоит из собственной истории автора, изложенной апофатически («Господи! Не сделай меня похожим на Парнока!») (№ 121) и описанный ассоциативно, через ряд второстепенных персонажей – о. Николая Бруни и Николая Давыдовича Шапиро, которые указывают на того с кем по признанию самого Мандельштама в письме Ахматовой «не прерывался мысленный разговор» – образ Николая Степановича Гумилева, чья смерть становится петербургским мифом нового времени.

Смерть Бозио Мандельштам считал истинно петербургским мифом. Первоначально анонсированная в 1923 году повесть в Берлинской газете «Накануне» ошибочно носила название «Смерть Борджиа». Певица Бозио была любимицей всего Петербурга. Ее «ласкал двор», она постоянно получала от Императорской семьи награды и одновременно с этим ее «носило на руках» революционное студенчество. В 28 лет она простудилась в холодном вагоне поезда во время переезда из Москвы в Петербург. За ее болезнью следил весь Петербург. Накануне своей безвременной смерти Бозио сказала «*Ma maladie c'est mon melleur triomphe*» (Моя смерть – мой самый большой триумф)). Эти слова в ходе работы над повестью Мандельштам выпустил из текста. Но для Мандельштама эта фраза – ключевая в определении творчества художника. В статье «Скрябин и христианство» поэт развивает свою концепцию смерти художника, «русской смерти», когда посмертное влияние, посмертный рост, как в случае Пушкина и Скрябина, продолжает воздействие творчества художника.

Такая смерть отличает не каждого умирающего художника. По Мандельштаму – это редкое, исключительное качество, присущее избранным, а отнюдь не всем, оно подразумевает особую полноту творчества,



жизни и смерти. Вряд ли его заслужит петербургский житель Парнок – человек, причастный искусству. Автор называет его «человечком», топотавшим улицы Петербурга лакированными копытцами. Но в повести есть указание на настоящего героя с посмертной славой.

В одном из лирических отступлений «Египетской марки», (на манер пушкинской «болтовни» в «Евгении Онегине») заключены наиболее важные мысли автора. Они связаны с персонажем Николаем Давыдовичем Шапиро.

В «Пояснения для читателя» О.Лекманова приводится целый спектр догадок относительно того, кто мог послужить прототипом Николая Давыдовича Шапиро, от аптекарского помощника заверявшего документы Мандельштама при поступлении в Университет, до императора Николая (Лекманов 2012 : 151).

Этот персонаж, как отмечают исследователи, связан с первым автобиографическим отступлением. Оно кончается рассуждением о том, что существует с детства идущая геральдика нравственных понятий, среди которых честность и святость.

До этого, автор описывает Николая Давыдовича Шапиро и дает авторское отступление «...я не знал, что делать с Шапиро: подарить ли ему верблюда и коробку фиников, чтоб он не погиб на Песках, или же повести его вместе с мученицей – мадам Шапиро – в Казанский собор, где продырявленный воздух черен и сладок» (№ 65).

Также вне связи с Парноком и визиткой, во фрагменте о большеголовом Николае Давыдовиче появляется Сахара. «Пески где он жил были Сахарой окружающей белоснежную мастерскую его жены» (№ 55). Все это реалии путешествий в Африку Гумилева получивших отражение в его стихах (Багратион-Мухранели 2016: 107-113).

В «Шуме времени» в главе «Книжный шкаф» Мандельштам пишет о древнееврейской азбуке, которой он так и не обучился. Но, можно предположить, что буквы-то он все-таки знал. Если вспомнить третью букву алфавита, «гимел», он содержит консонантный корень ГМЛ. «Гимел» – «верблюд». Аннаграмматически получается на иврите фамилия того, к кому применимы и опасность гибели, и понятия честности и даже святости – Гумилеве. Ранее автор приводит детали портрета – «большеголовый» Николай от которого «пахло утюгом». Жена Шапиро – белошвейка. То есть также имеет отношение к портняжному делу. А для Мандельштама сравнение поэта с портным – постоянно. В «Разговоре о Данте» он обращает внимание на то, что Данте сравнивает свою поэму с юбкой. Если учесть эти и другие, разбросанные в тексте характеристики Николая Давыдовича Шапиро, можно высказать предположение, что Мандельштам имеет в виду

Гумилева и его жену – Ахматову. И тогда фраза, «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!» может читаться, как сделай меня похожим на Гумилева. Связь с Гумилевым прослеживается и в главе III, где появляется Николай Александрович отец Бруни. Николай Бруни был учеником Гумилева входил в «Цех поэтов», окончил Тенишевское училище и Петербургскую консерваторию, играл в футбол, был авиатором и после авиакатастрофы принял сан. О. Николай Бруни отпел А.А.Блока.

Мандельштам возвращался к образу Гумилева и в стихотворении «К немецкой речи» создавая двойной портрет поэта-офицера (Клейста/Гумилева). В «Египетской марке» Парнок характеризуется как человек Каменноостровского проспекта. «Трамваи же на Каменноостровском развивают неслыханную скорость. Каменноостровский – это легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки, и ветер с моря свистит в его трамвайной голове» (№ 65). Образ трамвая стоит в ряду средств передвижения, таких как железная дорога. И если железная дорога связана с «Анной Карениной», то трамвай – с одним из лучших стихотворений «Заблудившийся трамвай» Н.С.Гумилева. Весь контекст «Египетской марки» сладывается таким образом, что фразу «Господи, не сделай меня похожим на Парнока!», – можно заканчивать «а сделай меня похожим на Гумилева».

Проблематика литературы описывается в повести вне специальной терминологии. Автор остается в рамках исторической действительности и предлагает читателю разобраться, как изменилось с появлением железной дороги «все течение, все построение весь такт нашей прозы» (с.87), «развязанной от всякой заботы о красоте и округленности». Эта часть литературы, в частности, проза современной ему русской литературы, которую Мандельштам презрительно называет «железнодорожной», «полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками скобяными предлогами, которым место на столе судебных улик» (№ 213) – «обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст, с графинчиками запотевшей водки» (№ 214). Подразумевается не только бездарная описательная проза, которую можно «писать верстами». «Железнодорожная» литература теперь не будет больше связана с высокими традициями классической литературы. Теперь ей место «на столе судебных улик» она становится «живоглотской», поскольку кончается петербургская повесть путешествием антагониста и обидчика героя, персонажа олицетворяющего новую власть – ротмистра Кржижановского из бывшей имперской столицы Петербурга – в новую столицу государства – Москву.

«Все чуждо нам в столице непотребной» пишет Мандельштам о Москве, поразительно точно диагностируя будущее страны и ее главного города как полицейско-репрессивного. По приезде ротмистр останавливается в гостинице «Селект» на Малой Лубянке – гостиница эта с 1918 года стала гостиницей ВЧК «содержалась на средства ГПУ и обслуживалась чекистами (Цит. по О.Лекманов 2012: 457). Таким образом, последнее в классической литературе путешествие из Петербурга в Москву – путешествие человека близкого к новой власти, путешествие с Гороховой на Лубянку.

«Египетская марка» – повесть отразившая переход от символистской модернистской прозы начала века к новой литературе двадцатых годов. В ней есть собирательный образ Петербурга, его художественной жизни. Но вместе с тем повесть глубоко оригинальна, в первую очередь за счет языка и историософии Мандельштама.

Мандельштам «написал повесть, содержащую множество приемов русского авангарда, когда последний уже исчерпал свои творческие силы и перестал быть злобой дня. Скептически оценивая это течение (за исключением творчества Велемира Хлебникова), Мандельштам предоставил ему последнее слово в отечественной литературе» (Стефан Симонек 1995: 67).

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Багратион-Мухранели 2016:** Багратион-Мухранели И.Л. *Создание последнего петербургского мифа в ~Египетской марке~ О.Э.Мандельштама.* // *Филология и культура. Philology and Culture.* Казань, 2016, № 3/45.

**Багратион-Мухранели 2016:** Багратион-Мухранели И.Л. *Откуда взялся Николай в ~Египетской марке~ О.Э.Мандельштама. (В порядке гипотезы).* // *Кормановские чтения.* Вып.15. Апрель 2016. Статьи и материалы. Межвузовская научная конференция. Ижевск, 2016.

**Берковский 1989:** Берковский Н.Я. *О прозе Мандельштама.* // Мир, создаваемый литературой. М., 1989.

**Гершензон 1919:** Гершензон М.О. *Мудрость Пушкина.* М., 1919.

**Герштейн 1998:** Герштейн Э. *Мемуары.* Спб., 1998.

**Гоголь 1949:** Гоголь Н.В. *Шинель.* М., Собрание сочинений т.3, 1949.

**Лекманов 2012:** Лекманов О. *Пояснения для читателя.* // Осип Мандельштам. *Египетская марка.* М., 2012.

**Мандельштам 2012:** Осип Мандельштам. *Египетская марка. Пояснения для читателя* /Осип Мандельштам; сост. О.Лекманов и др. М., 2012.

**Пумпянский 2000:** Пумпянский Л.В. *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы.* М.: Языки русской культуры, 2000.

**Пушкин 1949:** Пушкин А.С. *Евгений Онегин*. // Полное собрание сочинений в одном томе. М., 1949.

**Стефан Симонек.** *Египетские марки Осипа Мандельштама и Карела Чапека*. // ~Отдай магия, Воронеж...~. Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995.

**Фейнберг-Самойлов 1991:** Фейнберг-Самойлов А.И. *Каменноостровский миф*. *Литературное обозрение*, 1991, № 1.

**Ronen 1983:** Ronen O. *An Approach to Mandelstam*. Jerusalem, 1983.

## **NUGESHA GAGNIDZE**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

### **German Postmodernism and *Muzal* by Givi Margvelashvili**

Postmodernism occupies its essential position in German Literature in 80s, XX. One of the topical subjects of the epoch is the nature of identity.

Georgian writer Givi Margvelashvili (1927) is mostly known by introducing Georgian themes in German postmodern literature. His novel *Muzal* (1991) is about invasion of goat shepherds in Khevsureti. Goats become the concern of Khevsureti as they replace sheep (a symbol of Christianity). Irritated by this terrible fact Muzali, Aluda Ketelaury and others assemble to solve this problem.

Givi Margvelashvili's fairy mythological novel reflects author's personal experience and the history of his country since 1921 when the country lost its independence, until 80s.

**Key words:** Postmodernism, German Literature, *Muzal*.

## **ნუგეშა გაგნიძე**

*საქართველო, ქუთაისი*

*აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **გერმანულენოვანი პოსტმოდერნიზმი და გივი მარგველაშვილის *მუცალი***

გერმანულენოვან პოსტმოდერნიზმს განვითარების სპეციფიკური გზა აქვს. ცხადია, მისი ფილოსოფიური და ლიტერატურულ-ესთეტიკური პრინციპები დასავლეთევროპული პოსტმოდერნიზმის შესატყვისია, მაგრამ თავისი თვითმყოფადობით იგი განსაკუთრებულ ლიტერატურულ სამყაროს ქმნის მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში.

საკოველთაოდ ცნობილია, რომ ტერმინი „პოსტმოდერნი“ (Post-moderne – ლათ. post – შემდეგი, modernus – თანამედროვე) ევროპულ ქვეყნებში 1870-იან წლებში ჩნდება და იგი უკავშირდება მხატვარ ჯონ უოტკინს ჩეპმანის სახელს, რომელსაც მიაჩნია, რომ ფრანგული იმპრესიონიზმისაგან თავის დაღწევა ფერწერის პოსტმოდერნისტული სტილითაა შესაძლებელი. ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მის შემდგომ დამკვიდრებაში დიდი როლი ითამაშა ფრიდრიხ ნიცშემ, რომლისთვისაც მოდერნიზმის გადალახვა „პოსტმოდერნისტულ ადამიანს“, ანუ „ზეკაცს“ შეუძლია. მე-20 საუკუნეში ტერმინი „პოსტმოდერნი“ ვრცელდება ცხოვრების ყველა სფეროში, კულტურაში, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. როგორც მიმდინარეობა, პოსტმოდერნიზმი მე-20 საუკუნის ბოლოს ფილოსოფიასა და კულტურაში განსაკუთრებულ სიმაღლეს აღწევს. ეს სახელი თავდაპირველად ეწოდა არქიტექტურულ მიმდინარეობას, რომელმაც უარი თქვა მოდერნიზმის პირობითობაზე და ახალი ფორმების ძიება დაიწყო. იგი ხასიათდება დეკორაციების, წარსულის მოტივების, ეკლექტიზმისაკენ მიბრუნებით. პოსტმოდერნიზმი ემყარება პოპარტის ახალ ხედვასა და მის არქიტექტურულ გამოსახვას, რაც საფუძველს პოულობს რობერტ ვენტურის ნამუშევრებში. შემდგომში ეს ტერმინი გამოიყენეს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. გამომდინარე მისი ხასიათიდან, პოსტმოდერნიზმის განმარტება ერთმნიშვნელოვანი არ არის. ხშირად იგი ურთიერთგამომრიცხავი ცნებებით აღინიშნება. ძირითადად გავრცელებული ტერმინებია: „ორმაგი კოდირება“, „თხრობის პაროდული მოდუსი“, „მეტათხრობა“, „ავტორიტეტა კრიზისი“. ასევე, ფორმულები: „პოსტმოდერნიზმი არის კლასიკური ტექსტის ხელახალი ნაკითხვა დეკონსტრუქციის გზით“, „პოსტმოდერნისტული ტექსტი არის ღია ტექსტი“. გამომდინარე აქედან, ძალზე მნიშვნელოვანი და საინტერესოა მკითხველის ინტერპრეტაცია.

პოსტმოდერნიზმი კრიზისული ეპოქის პირმოთა, ეპოქისა, რომელშიც ნაშლილია ზღვარი ტრაგიკულსა და კომიკურს შორის, როცა ხდება კულტურულ ფასეულობათა დევალაცია, ეს ფასეულობები კი ყიდვა-გაყიდვის საგნადაა ქცეული. ამ ეპოქის ძირითადი მახასიათებელია, ასევე, კულტურის კომერციალიზაცია.

ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმი არსებული ფორმების ხელახლა გამოყენებაზეა ორიენტირებული. ამ ფორმების, ციტირებისა თუ სტილური დეტალების გამოყენება შეიძლება იყოს როგორც სერიოზული, ასევე, ირონიულიც. პოსტმოდერნისტული ტექსტის მყარი სტრუქტურა არ არსებობს. პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხშირად წარმოდგენილია, როგორც ჰეტეროკლიტული ელემენტების კოლაჟი ყოველგვარი ჰარმონიის გარეშე. კოლაჟი კი ძირითადად კონტრასტისა

და დისტანციის ეფექტის მისაღწევად გამოიყენება. იგი შლის იერარქიას ელიტარულ და პოპულარულ კულტურას შორის, რომლის ერთ-ერთი მაგალითია ხელოვნებისა და რეკლამის შერწყმა. პოსტმოდერნიზმი ძირითადად ემყარება ჟაკ დერიდასა და ჟან ბოდრიარის ფილოსოფიურ შეხედულებებს. ლიტერატურაში მისი თვალსაჩინო ნაწარმოადგენლები არიან: ჯონ ბარტი, დონალდ ბარტელმი, ხორხე ლუის ბორხესი, ფილიპ სოლერსი, ოსვალდ ვინერი, იტალო კალვინო, ვლადიმერ ნაბოკოვი, ტომას პინჩონი, ჟან-მიშელ ესპიტალიე, ფრანკ ლაროზი.

გერმანულენოვან ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმი მე-20 საუკუნის 80-იან წლებში მკვიდრდება, რასაც განსაკუთრებული ისტორიული საფუძველი ჰქონდა: მას შემდეგ, რაც ბერლინის კედელი დაინგრა და ცივი ომი დასრულდა, ევროპაში გაჩნდა მომავლის შიში, ადამიანებმა აღარ იცოდნენ, რა ელოდათ, როგორ მოენყობოდა სამყარო, რა პრიორიტეტები წამოინეოდა წინა პლანზე. ამ დროს პოსტმოდერნისტებმა „ახალი სუბიექტურობის“ (neue Subjektivität) ძიება დაიწყეს. მათ ძველ ფასეულობებზე უარი განაცხადეს და გადაწყვიტეს წარსულისათვის წერტილის დასმა. თავისუფალი შემოქმედებითი ძიების პროცესში კი მნიშვნელობა დაკარგა ისეთმა დიდმა ფასეულობებმა, როგორებიცაა სიყვარული, ოჯახის პატივისცემა. გერმანულენოვანი პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია უარის თქმა ლინეარული და ქრონოლოგიური თხრობის მანერაზე, პოპულარულია თხრობის ფრაგმენტული ტექნიკა, ავტორი საკუთარი ტექსტის მიღმა დამალული. ეპოქის მთავარი თემაა საკუთარი იდენტობის ძიება. მწერლები ეძებენ პასუხს კითხვებზე: ვინა ვარ? რას ვაკეთებ? საიდან მოვდივარ? განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მოგონებებს, საკუთარი წარსულისა და წინაპართა მიერ განვლილი გზის შეფასებას. გერმანული პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების უმეტესობა შექ-

\* ტერმინი „ახალი სუბიექტურობა“ („Neue Subjektivität“) 70-იანი წლების გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ლიტერატურის დასახასიათებლად ლიტერატურათმცოდნეობაში დაამკვიდრა მარსელ რაიჰ-რანიციმ. „ახალი სუბიექტურობის“ მიმდევარ ავტორთა შემოქმედების ცენტრალურ თემად პირადი ცხოვრება, პრობლემები და ოცნებები იქცა. ინტროსპექცია და მწერლის საკუთარი გამოცდილებები განსაზღვრავდა იმ პერიოდის მხატვრული ნაწარმოებების თვითმყოფადობას. არცთუ იშვიათად მწერლები ავტობიოგრაფიულ ტექსტებს წერდნენ, ზოგჯერ დღიურების ფორმითაც კი. მათში იგრძნობოდა ნაციონალ-სოციალიზმისა და საზოგადოების კრიტიკა. იწერებოდა ნაწარმოებები ქალზე ძალადობის თემაზეც. „ახალი სუბიექტურობის“ მიმდევარი ავტორები უარყოფდნენ ყოველდღიურ სალაპარაკო ენას. აღსანიშნავია 1973 წელს გამოქვეყნებული პეტერ შნაიდერის (1940) მოთხრობა „ლენცი“, („Lenz“, 1973) და კარინ შტუკის (1947-2006) რომანი „სიყვარული კლასში“ (Klassenliebe, 1973). „ახალი სუბიექტურობის“ მიმდევარი იყო პატერ ვასიცი. აღსანიშნავია მისი ავტობიოგრაფიული მოთხრობა „გამომშვიდობება მშობლებთან“ („Abschied von den Eltern“, 1961).

მნილია მკითხველის გასართობად, ამიტომ მათში ირონია და იუმორი დიდ მნიშვნელობას იძენს, თუმცა უმთავრესი მაინც ტრადიციული თემებით თამაში, ცნობილი მოტივებისა და ისტორიული ფაქტების გამოყენებაა. ავტორი არ სთხოვს მკითხველს, მოახდინოს მისი და მთავარი მოქმედი პერსონაჟის იდენტიფიკაცია. გერმანული პოსტმოდერნისტული ტექსტები მკითხველისათვის გასაგებ ენაზეა შექმნილი. აქედან გამომდინარე, ისინი ერთნაირად ხიბლავს მკითხველსაც და ლიტერატურის კრიტიკოსებსაც. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ყველაზე ნარმატიული პოსტმოდერნისტული რომანი არის პატრიკ ზიუსკინდის (1949) *სუნამო, ამბავი ერთი მკვლელისა* (Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders, 1985). ამ ნაწარმოების გამოსვლიდან ძალიან მალე, 1991 წელს გერმანულენოვანმა მკითხველმა იხილა გივი მარგველაშვილის (1927) *მუცალი*, რომელიც გერმანიის ერთ-ერთმა ყველაზე მნიშვნელოვანმა გამომცემლობამ „ინზელ ფერლაგმა“ („Insel Verlag“) გამოსცა, ხოლო მისი ქართული თარგმანი 2001 წელს დაიბეჭდა.

ქართველი ემიგრანტების ოჯახში დაბადებული და გაზრდილი, თავად რამდენიმეჯერ ემიგრირებული ქართველი გერმანულენოვანი მწერალი გივი მარგველაშვილი მკითხველს ისეთ ნაწარმოებს სთავაზობს, რომელიც არც ემიგრანტული ლიტერატურის ჩარჩოში თავსდება და არც კლასიკური გერმანული ლიტერატურის ტრადიციების ზედმიწევნით დამცველია. ის, ფაქტობრივად, უსამშობლო ადამიანია. მისი შემოქმედება არც ქართული ლიტერატურული ტრადიციითაა ნასაზრდოები. გივი მარგველაშვილის იდენტობა „ქართულ-გერმანულია“, რაც კარგად ჩანს მის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი, რომანში *მუცალი*. მასში მწერალი საკუთარ თავს განიხილავს, როგორც ტექსტის სამყაროს ნაწილს. მისი სამშობლო წიგნების სამყაროა. რომანის *მუცალი* პირველ თავსაც „წიგნის პერსონაჟის მძიმე ხვედრი („Ein hartes Buchpersonschicksal“) ჰქვია. გივი მარგველაშვილის ამ მრავალპლანიანი ნაწარმოებისათვის არსებითი ტექსტებია ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“ და ბარათაშვილის „მერანი“. ქართული თემისა და მხატვრული სახეების შემოტანით თავის ნაწარმოებებში ქართველმა გერმანულენოვანმა მწერალმა განსაკუთრებული ადგილი დაიჭირა პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში. მისი რომანი *მუცალი* პოსტმოდერნისტული მანერით მოგვითხრობს, თუ როგორ დაიპყრეს ხევსურეთი თხის მწყემსებმა. აქედან გამომდინარე ხევსურეთში შემოვიდა თხის თემა, თუმცა აქ ძირითადი თემაა ცხვარი (ქრისტიანობის სიმბოლო). ამ საზარელი ამბის გამო შეკრებილი მუცალი, ალუდა ქეთელაური და სხვები ფიქრობენ, როგორ დააღწიონ თავი ამ საშინელ თემას.



გივი მარგველაშვილის ზღაპრულ-მითოლოგიური და ფუტურისტულად შემოსილი პარაბოლური რომანი ერთდროულად წარმოგვიდგენს ავტორის პირად თავგადასავალსა და მისი სამშობლოს ისტორიას 1921 წელს დამოუკიდებლობის დაკარგვიდან 80-იან წლებამდე. ნაწარმოების პარალელური სივრცეები – ფიქციური „ნიგინის სამყარო“ და „რეალური სამყარო“ – გვიჩვენებენ საკუთარი თემიდან გაქცეული გმირისა და მისი სამშობლოს ბედს. აქედან გამომდინარე, *მუცალში* თამამად შეიძლება რამდენიმე მნიშვნელოვანი პლასტის გამოყოფა: ავტობიოგრაფიული, სოციალური, პოლიტიკური, ფილოსოფიური, ხოლო პოსტმოდერნიზმის მახასიათებლები უნდა ვეძებოთ არა მხოლოდ რომანის ფორმაში, არამედ მის შინაარსშიც. მარგველაშვილის რომანს ახასიათებს პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის ძირითადი ნიშნები: პლურალურობა, დეკონსტრუქციულობა, რეალობის გაქრობა, ირონიულობა, ინტერტექსტუალობა, მრავალკულტურულობა. იგი უგულვებელყოფს „ცარიელ ფურცელზე“ წერის იდეას. ამდენად, *მუცალში* დაცულია პალიმფსესტის პრინციპი. როგორც პოსტმოდერნისტ მწერალს, ტექსტი მას ესმის, როგორც პალისმფსესტი, ანუ ძველ ტექსტზე გადანერილი ტექსტი, რომელშიც ძველი ტექსტის ცალკეული ფრაგმენტებია შემორჩენილი.\* შეიძლება ითქვას, რომ გივი მარგველაშვილმა „მერანსა“ და „ალუდა ქეთელაურს“ „გადაანერა“ ახალი ტექსტი და მიიღო ახალი ესთეტიკური რეალობა რომან *მუცალის* სახით. ავტორი იყენებს პოსტმოდერნისტული კულტურის ერთ-ერთ მახასიათებელსაც – ახდენს ხელოვნების ნიმუშის დეფორმირებას და ირონიულ დამოკიდებულებას იჩენს ორიგინალისადმი. მწერლის მიზანი გასაგებია: ამ სამყაროში იდეალური არაფერია, ამდენად პაროდირება და სატირა შესანიშნავი იარაღია არსებული რეალობის აღწერისათვის.

გივი მარგველაშვილმა ქართულ ენაზე მაია ბადრიძის მიერ თარგმნილ მის *მუცალს* შესანიშნავი წინასიტყვაობა წარუმძღვარა. მსგავსი წინასიტყვაობა რომანის გერმანულენოვან ვერსიას არა აქვს. *მუცალის* ქართულენოვანი ვერსიის წინასიტყვაობა პასუხს სცემს მკითხველსა და მკვლევარებს იმ შეკითხვებზე, რომლებიც მათ აუცილებლად დაებადებათ ნაწარმოების კითხვისას. მწერალი აღნიშნავს, რომ მისი რომანის მთავარი აზრი მდგომარეობს ჟილ დელიოზის ძირითად პრინციპში, რომლის თანახმად, ავტორი თავის ნაშრომში წერტილებს არ სვამს, არამედ ხაზებს ავლებს, რაც კი იმას გულისხმობს, რომ ლიტერატურული გმირები საკუთარ ტექსტებში კი არ „იმარხებიან“, არამედ ისინი ტექსტებიდანაც კი გარბიან! ხოლო გაქცევას შიშსა და თავის

\* ამ ტექნიკის შესახებ წერს გივი მარგველაშვილი ესეში „კედლის გაზეთის გაცეხული მკითხველი“.



დაძვრენასთან არაფერი ესაქმება. გაქცევა ამ შემთხვევაში ონტოლოგიური ცნებაა. მარგველაშვილის აზრით, „ადამიანი, შესაძლოა, მებრძოლი იყოს გაქცევის დროსაც“ (მარგველაშვილი 1991: 5). მისი რომანის გმირები გაურბიან საკუთარი ცხოვრებისათვის ნერტილის დასმას და მიეშურებიან იქით, სადაც ხაზების გავლება შეიძლება. ამის შესახებ ავტორი რომანის წინასიტყვაობაში ხაზგასმით მიუთითებს: „მკვლელობა ქისტი მუცალის ცხოვრებაში მხოლოდ ფინალურ ნერტილს არ სვამს, არამედ ქეთელაურის ახლებურად აზროვნებისა და მის ღრმად მონანიე ცხოვრების წესის ამოსავალი ნერტილის მნიშვნელობასაც იძენს. ეს არის გაქცევის ხაზის დასაწყისი საზოგადოებიდან – საკუთარი თემიდან, სადაც არ ესმით მოკლული ქისტის მიმართ ქეთელაურის მონინება და ის სინანული, რომელსაც იგი მომხდარის გამო განიცდის...“ (მარგველაშვილი 1991: 5). ეს მოკლე ციტატაც ნათლად უჩვენებს რომანის სიცალიურ და ფილოსოფიურ პლასტებზე. თავად მწერალიც ხომ ნებით თუ უნებურად (ისევე როგორც მისი სამშობლო) საკუთარი თემიდანაა გაქცეული. მას სხვადასხვა გარემოში უხდება ცხოვრება, მეტწილად კი ისეთ გარემოში, სადაც თემმა თემა დაკარგა. მისმა ისტორიულმა სამშობლომაც დაკარგა საკუთარი თემა, ანუ სოციალისტურმა საქართველომ განვითარების ისტორიულ, კანონზომიერ გზას გადაუხვია. ნერტილი არ უნდა დაისვას, რადგან ხაზების გავლებას შეიძლება ახალი, უკეთესი თემა მოჰყვეს. *მუცალი*, მარგველაშვილის თანახმად, კონუქციური მეთოდითაა აგებული, „და“ კავშირი ანწყოსა და წარსულის დამაკავშირებელია და მის კომბინაციას ახდენს. „და“ აზრის ხაზისებურ სწრაფვას ნიშნავს, მის გაქცევას ნერტილისაგან (მარგველაშვილი 1991: 5).

მარგველაშვილი მიუთითებს, რომ ხევსურულ თემში შავი მერნით ქისტი მუცალის მოტაცების სცენით სუკის მიერ ადამიანის მძევლად აყვანა წარმოადგინა. ამ ეპიზოდშიც პირადი და საზოგადოებრივი დიდი ოსტატობითაა წარმოჩენილი. ბარათაშვილის „მერანის“ ოპტიმისტური პათოსით აღზრდილ მკითხველზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს შავი მერანი, რომელმაც მუცალი მოიტაცა. მარგველაშვილის პოსტმოდერნისტული ტექსტი მიმართულია სინამდვილის გახსნისა და გამოაშკარავებისაკენ, რასაც იგი ახდენს ხელოვნების ტრადიციული არსის რღვევის მეშვეობით. ამავდროულად, მკითხველი იძულებულია, აღიქვას შემოქმედებითი პროდუქტის ყოველი ელემენტი, ფრაგმენტი, მთლიანობას მოკლებული ნაწილები.

გივი მარგველაშვილის *მუცალი* შექმნილია ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით. ავტორისათვის „თემა“ და „თემი“ ერთ სააზროვნო სიბრტყეზე მდებარეობს. იგი მხატვრულ-ესთეტიკურ ქარგაში აშიშ-

ვლებს საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის სახეს და ინდივიდის ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობაზე მიანიშნებს მკითხველს. რომანის მთავარი პერსონაჟი უფრო მეტად მთხრობელია, ვიდრე განმცდელი. იგი მოგვითხრობს კულისებში მიმდინარე მოვლენებს, რითაც განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს ცნობისმოყვარე მკითხველზე. გივი მარგველაშვილის რომანში მთხრობელი ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურის“ პერსონაჟი მუცალია, რომელიც მკითხველის თვალწინ თომინოს თამაშობს და დამატებითი ქვებით ცდილობს სხვა პერსონაჟების „გაცურებას“. მწერალი მიუთითებს, რომ „თომინო“ აერთიანებს სამ ცნებას – დომინო, თემა და თემი. თომინო თამაშია, რომელიც მთელი რიგი მოვლენებისაგან შედგება. ჩემს წიგნში „თომინო“ მუცალის მიერ სრულქმნილი თამაშია, რომლის არსიც შემდეგში მდგომარეობს: ვაჟა-ფშაველას პოემის ჩემ მიერ განვრცობის და მოდერნიზებულ ვერსიაში მოქმედ პერსონაჟთა ამსახველი ქვები მაგიდაზე თავშესაქცევი კომბინაციური მეთოდით ლაგდება. თამაშის სიახლე კი ახალი დასახელების ქვების შემოღებაა: „შავი მერანი“, „ყორანი“, „თეთრი მერანი“ და „თეთრი მტრედი“ (მარგველაშვილი 1991: 7). მწერალი დეტალურად ხსნის მოთამაშე პერსონაჟთა ფუნქციებსა და თომინოს პრინციპს. ამდენად, გივი მარგველაშვილს არაჩვეულებრივი სქემა აქვს შექმნილი პოსტმოდერნისტული რომანისათვის. იგი, ისევე როგორც გერმანულენოვანი ავტორები რეფორმაციის პერიოდიდან დღემდე, ქმნის ერთგვარ თეორიულ ნაშრომს, აყალიბებს ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ-ესთეტიკურ პრინციპებს, რომელთაც შემდგომში მხატვრულად განასხეულებს. რომანი *მუცალი* ამ მხატვრული მეთოდის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია.

გივი მარგველაშვილის რომანში ასევე განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სახე-სიმბოლოებს. საყურადღებოა თეთრი მტრედისა და თეთრი მერნის მეტაფორული სახეები. თავისი სტრუქტურით მათ უახლოვდება თხის მწყემსების სიმბოლური სახე. შეიძლება ითქვას, რომ მათი შინაგანი კავშირები ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენს რომანის სიმბოლური თავისებურებების დასადგენად. ბარათაშვილის შავი ყორანი და მერანი (რომლის ფერიც დაუდგენელია) მარგველაშვილთან დადებით სიმბოლურ სახეებად, თეთრი მტრედისა და თეთრი მერნის სახითაა ინტერპრეტირებული.

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმისათვის ბიბლია მნიშვნელოვანი ტექსტი და წყაროა. მიუხედავად იმისა, ავტორი ეთანხმება თუ ეკამათება მას. სახარებისეული „კეთილი მწყემსი“ მუცალში „თხის მწყემსადაა“ ინტერპრეტირებული, რაც შემთხვევით მოვლენად არ შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს სიმბოლო არა მხოლოდ მწყემსებს, არამედ იმ

საზოგადოებასაც კარგად ახასიათებს, რომელიც ტექსტში თემი-თემა-თომინოს გათამაშების პირველწყაროდ გვევლინება. გივი მარგველაშვილი პირველწყაროდ იღებს მხატვრულ სახეს და მისი საპირისპირო ეკვივალენტით ქმნის ახალს, რომელიც, როგორც ტექსტშია ნათქვამი, თავის რეალურ მკითხველს ელოდება. მკითხველი კი, რატომღაც უსასარულოდ იგვიანებს და პერსონაჟების მომლოდინე მზერას დახურული ნიგნის ამარა ტოვებს.

რომანს მუცალი მარგველაშვილი, შეიძლება ითქვას, ღია ფინალით ამთავრებს. ჯერ კიდევ ნაწარმოების წინასიტყვაობაში იგი სვამს შეკითხვას: „გრძელდება თუ არა მუცალის გაქცევის ხაზი, და თუ გრძელდება – როგორ?“ (მარგველაშვილი 1991: 9). ავტორს, ცხადია, აქვს ამ კითხვაზე პასუხი, რაც რომანის ძირითად იდეას წარმოადგენს. „თუ მისი გაქცევის ხაზი ყველა იმ წერტილს შემოუვლის, რომელიც მას ჯერ კიდევ შეიძლება დაესვას (ან შეიძლებოდა დასმოდა), მაშინ, იმედი, ეს პრინციპულად უკეთეს, ნასაკითხად და საცხოვრებლად ვარგის პირობებში შეძლებს გადანაცვლებას, რადგან ამ ხაზებს დასასრული არა აქვს“ (მარგველაშვილი 1991: 9). მე კი ვისურვებდი მუცალის საცხოვრებლად და ნასაკითხად ვარგის პირობებში გადანაცვლებას და ვიმედოვნებ, რომ ეს ასეც მოხდება, რადგან მარგველაშვილის ეს გენიალური ქმნილება ცდება დროისა და სივრცის – ეროვნული კულტურის – საზღვრებს, არ სვამს წერტილს და აგრძელებს ხაზებს. ამავდროულად იგი აქცენტს აკეთებს ყველაზე მთავარზე: არც ინდივიდმა და არც თემმა არ უნდა დაკარგოს მთავარი თემა – ის მთავარი თემა, რომელიც ადამიანისა და ერის ეგზისტენციის განმსაზღვრელია.

## დამონეშპანი:

**გაფრინდაშვილი ...** : გაფრინდაშვილი ნ., სიმონიშვილი მ., აფციაური ნ. „გივი მარგველაშვილის „მუცალი“: პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა და კლასიკური ტექტების დეკონსტრუქციის პრობლემა“. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის რეცენზირებადი ელექტრონული ბილინგვური სამეცნიერო ჟურნალი „სპეკალი“, № 10.

<http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/10/95>

**გრუბი 2010:** Grub T. F. Bareis, J. Alexander/Grub, „Ich bin eine Buchperson“: Zur Funktion metafikionaler Schreibstrategien bei Giwi Margwelaschwili. In: Thomas Frank (Hrsg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Literatur*. Kulturkatalog Kadmos Berlin 2010, S. 35-61.

**მარგველაშვილი 1991:** Margwelaschwili G. *Muzal. Ein georgischer Roman*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1991.

**მარგველაშვილი 2001:** მარგველაშვილი გ. *მუცალი. ქართული რომანი*. გერმანულიდან თარგმნა მაია ბადრიძემ. თბილისი: „დიოგენე“, 2011.

**მენაბდე 2007:** მენაბდე ვ. „ოსტმოდერნიზმი საქართველოში“ – (რევაზ სირაძე, ლევან ბრეგაძე, ირმა რატიანი, ზურაბ ქარუმიძე, დათო ბარბაქაძე)“.

[http://www.lib.ac.ge/index.php?option=com\\_djcatalog2&view=item&id=5784:1&cid=800:all&Itemid=487&&prod=1#.WA1akP7\\_rDc](http://www.lib.ac.ge/index.php?option=com_djcatalog2&view=item&id=5784:1&cid=800:all&Itemid=487&&prod=1#.WA1akP7_rDc)

**GIULIA GIGANTE**

*Belgium, Brussels*

*Université Libre de Bruxelles (ULB)*

### **Alexander Chayanov, an Original Representative of Russian Modernism**

The works of Alexander Chayanov, the refined author of the Fantastic stories and of the utopian novel *My brother Alexei's journey into the land of peasant utopia*, as well as prominent economist, plays a sui generis role in the broad spectrum of themes and motives of Russian Modernism.

The connecting link between the different spheres in which the multifaceted nature of the writer finds expression is his utopian novel. This work represents on the one hand an attempt at tackling, from a literary point of view, issues of an economic nature, to which the author devoted several studies and, on the other, is linked to his search of Beauty in all its forms and to his personal treatment of motives and atmospheres from the Romantic period. The interest in ancient culture and the art of Russian Romanticism, which characterises his Fantastic stories, is here associated with an innovative outlook, which leads Chayanov to imagine an ideal society whose core is constituted by garden cities, which seem to anticipate the urban utopias of several great architects of our time.

**Key words:** Alexander Chayanov, Russian Modernism, Fantastic stories, utopia, irony, garden.

**ДЖУЛИЯ ДЖИГАНТЕ**

*Бельгия, Брюссель*

*Брюссельский свободный университет*

## **Творчество Александра Чаянова – уникальное явление русского Модернизма**

*«Сады являются наиболее яркой демонстрацией истины»*

Salman Rushdie

По мнению Александра Бахраха, главной чертой беллетристических опытов Александра Васильевича Чаянова была «тяга к тому, чтобы вырваться из трех измерений» (Бахрах 1982: 12). В восприятии критика и мемуариста, у Чаянова присутствует желание попасть в мир «потусторонний, магический, четырехмерный, потузеркальный» (Бахрах 1982: 13). Это наблюдение не только прекрасно определяет основы поэтики писателя, но и замечательно передает гибкий, многогранный и сложноустроенный характер личности Чаянова, человека двух эпох – старины и современности, мира науки и мира литературы.

Творчество Александра Васильевича Чаянова, выдающегося экономиста-агрария и утонченно-изысканного автора рафинированных «Фантастических повестей» а также утопического романа «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии», занимает уникальное место в том широком спектре тем и мотивов, которые характеризуют культуру русского Модернизма.

Сердцевина его *ars narrandi* кроется в серии антиномий на первый взгляд неразрешимых. С одной стороны, его повествовательный вектор направлен в прошлое – в мир античности, в котором он перепрочитывает и переосмысливает древние мифы, а также в традиции фантастической литературы XIX века. С другой стороны, взгляд писателя и мыслителя устремлен в будущее, в котором он воображает «идеальное общество», описывая его в своем романе-утопии. Несмотря на это, Чаянов человек своего времени (Муравьев 1990: 26-27), глубоко укорененный в историческом и культурном контексте первой половины двадцатого века. Второй антиномией представляется амбивалентное присутствие двух элементов, присущих основным сферам деятельности Чаянова: рациональный дух научного исследования, отличающий его работы экономиста-агрария, и увлечение явлениями сверхъестественными, теориями эзотеризма, оккультизма и магии, что характерно для литературных опытов в его серии

мистико-романтических повестей. Оба этих элемента свидетельствуют о многогранности интересов автора и вполне органично сочетаются в его трудах, придавая глубину и оригинальность не только литературным творениям, но и научным работам экономиста.

«Фантастические повести» Чаянова пропитаны гофмановскими мотивами и гармонично вливаются в русло традиций русских авторов фантастики от Погорельского до Одоевского и Титова, а также, частично, Пушкина, как автора «Пиковой дамы» и «Гробовщика». Искусно, а порой и иронически пользуясь нарративными приемами этой традиции, автор вовлекает читателя в утонченную литературную игру. Как в повести «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», так и в повести «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина описанные по семейным преданиями» людская судьба роковым образом зависит от капризов карточной партии или inferнального пасьянса, действующие лица повести должны, к своему несчастью, вступать в борьбу с демоническими силами и сверхъестественными явлениями. И в повести «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.», и в повести «Юлия, или Встречи под Новодевичьем» главный герой безрассудно и губительно влюбляется в некий нематериальный образ, так же как в «Песочном человеке» (*Der Sandmann*) или в «Пустом доме» (*Das öde Haus*) Гофмана. Мотив двойника, одна из самых распространенных тем в фантастике, является путеводной нитью пяти повестей Чаянова, настойчиво повторяясь в ряде вариаций, часто принимая чудовищные коннотации, как в случае с сиамскими близнецами Генрихсон, жертвами жестокого просчета природы. Или как в случае с Жервезой и Мадленой в «Бутурлине», в образе которых писатель перетолковывает миф о сиренах: не волшебные создания, завораживающие своим пением, а женщины-рыбы, покрытые чешуей и вызывающие дрожь отвращения. В повести «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» этот лейтмотив достигает высшей повествовательной точки в момент раздвоения главного героя Алексея и в его новом существовании в зазеркалье.

Присутствие в повестях Чаянова элементов гофмановской атмосферы и поэтики самим автором не скрывается, более того, даже подчеркивается, например, посвящением великому мастеру первой из них. Что и привело некоторых исследователей его творчества видеть в нем лишь стилизацию фантастических приёмов романтизма. Но его повествование, хотя и развивает некоторые устойчивые характеристики (*topoi*) своих предшественников первой половины XIX века, все-таки полностью внедрено в культуру своего времени и использует, например, темы символизма или по-своему стилизует приемы писателей Серебряного века.

Следует отметить, что Чаянов не ограничивается простым хотя и осознанным переосмыслением или переработкой приемов Гофмана. Отличительной особенностью подхода русского писателя к тайнам и мистике сверхъестественных явлений является его ирония и ее же стиль – иронии уже нового времени, с которой он прикасается к этим темам, что делает его поэтику отличной также и от российских авторов XVIII – начала XIX века. Даже наполняя свои тексты отсылками к миру оккультизма, потаенных ритуалов и таинственных предметов, некоторые из которых можно толковать в ключе масонских ритуалов (что особенно заметно в последней и наиболее зрелой повести «Венецианское зеркало»), Чаянов заключает всю эту эзотерику в несомненно пародийную рамку. Так, например, в этой повести «дико размалеванные по стенам пентакли и астральные треугольники, знаки зодиака и странная мебель в виде треножников, египтообразных курильниц и ампирных соф» (Чаянов 1982: 292) в жилище гадалки, вызывают ироническую реакцию протагониста Алексея («невольно ироническая улыбка мелькнула на его устах», Чаянов 1982: 292), и для него очевидна наивность приёмов этой ворожеи, обманывающей своих клиентов с помощью «театрального бутафорского хлама, купленного по случаю на Смоленском рынке» (Чаянов 1982: 292)

Ирония часто используется автором, чтобы снять драматическое напряжение некоторых сцен и противопоставить материальную реальность сверхъестественным феноменам, как в случае со старой крысой, которая сгрызает старые любовные письма, эпизод к месту иллюстрированный «Антропологом А» (график Алексей Александрович Рыбников)\* в «*Sic transit gloria mundi*», заключительной главе «Истории парикмахерской куклы» – еще один из тех способов, которыми писатель вполне осознанно и умело разрабатывает фантастический материал.

Крайне интересно, как в этом контексте Чаянов использует эпитафии к отдельным главам в повестях «История парикмахерской куклы» и «Бутурлин». Со вкусом и утонченной иронией предваряет главы изречениями из русских классиков XVIII и XIX вв. (Ломоносова, Карамзина, Державина, Баратынского, Пушкина и др.), классиков античности (Овидия, Плутарха), кроме, видимо не случайно, Эдгара Аллана По. В других случаях автор прибегает к цитированию затейливых народных пословиц и поговорок, примет, кулинарных рецептов, гороскопа или высказываний некоего «расчетливого карточного игрока 1796 года» (Чаянов 1982: 312).

---

\* График, живописец, реставратор. Жил и работал в Москве. Брат ближайшего друга Чаянова – ученого-экономиста Александра Рыбникова.

Слова Пушкина: «В наши дни гораздо менее бесов и привидений»\* могли бы стать эпиграфом не только к пятой главе повести о Бутурлине но ко всем «романтическим повестям» Чайнова. Скрупулезный выбор эпиграфов добавляет повествованию богатый паратекстуальный аппарат\*\*, подкрепляемый тщательным выбором названий повестей в стиле *rétro* и последующих заглавий отдельных глав, часто сопровождаемых стилизованным в старинном стиле кратким пересказом содержания. Все эти элементы, к которым следует добавить также изящные иллюстрации А. Рыбникова и Н.А. Ушаковой и гравюры Алексея Кравченко, способствуют ассоциации текста с нужной жанровой и стилистической средой и временной реальностью и, в то же время, помогают выйти за их рамки с помощью приемов утонченной пародии.

Типичный протагонист чайновской прозы во всех пяти повестях это, *mutatis mutandis*, эстет аристократического происхождения, страстный коллекционер редких книг, антикварных ценностей и произведений искусства (т.е., персонаж с увлечениями самого автора), но, одновременно, скужающий завсегдатай светских раутов и балов. Меланхолия и *spleen* обуревают его, и в этом он сродни как романтическим героям, так и декадентам и неприкаянным экзистенциалистам века XX. Устав от суеты повседневного быта, преследует химерические мечты, влюбляется в выдуманных эфемерных созданий и сталкивается с демонами и прочими темными силами, которые по всей видимости существуют лишь в его собственном сознании или подсознании. Интериорный характер этих дьявольских сил наиболее явственно проступает в «Венецианском зеркале», где главный герой вынужден бороться против собственного отражения и открывать в самом себе бездны зла, которые хотел бы не замечать. Именно зеркало действует в повести не как визуальное эхо, которое просто транслирует изображение, но является дверью в сумеречный мир подсознания с функциями присущими сновидению.

В «Венецианском зеркале» можно найти параллели с рассказом «В зеркале» В. Брюсова, к которому Чайнов относился с большим почтением. Как и этот поэт Чайнов также исследует символистскую тему *двоемирия*, постулируя существование двух параллельных мирозданий, разделенных зеркалом. Но если изначальное допущение обоих произведений совпадает, то сюжетная схема того и другого приводит к финалам существенно различным. В отличие от того, что случилось с героем Чайнова, который

---

\* В стихотворении «Ек. Н. Ушаковой (Когда, бывало, в старину...)» 1827г

\*\* Почти столь же богатый паратекстуальный аппарат «Путешествия моего брата...» описан в интересной статье К. Соливетти: «Утопия или метаутопия?» (Соливетти 1995: 297-314).



выбирается невредимым из своих походов, брюсовская героиня в конце концов полностью погружается в безумие, потеряв способность отличать реальность от галлюцинации.

Мотив блоковской Незнакомки: «девичий стан, шелками схваченный, в туманном движется окне» трансверсально появляется как минимум в двух повестях Чайнова, где одна из этих фигур материализуется в виде восковой куклы из московской парикмахерской, а другая рождается как бы из клубов табачного дыма. В первую влюбляется архитектор Владимир, а вторая заставляет потерять голову герою повести «Юлия, или Встречи под Новодевичьим». К сочинению этих двух женских созданий каким-то образом несомненно причастны реминисценции классических мифов о Пигмалионе и Лаодамии.

Фигура, рожденная из дыма трубки, которую герой-мечтатель повести Чайнова называет про себя Юлией, напоминает героя футуристического романа Альдо Палаццески «Кодекс Перела» (*Il Codice di Perelà*). В этом произведении (1911 г.), которое автор определил как «воздушная сказка, наивысший пункт моей фантазии», описывается призрачный человек из дыма, родившийся из «черной утробы печной трубы» (Palazzeschi 1974: 24), персонаж легкий телом и духом. Но окружающими его *инакость* воспринимается как некая угроза существующему порядку вещей. Не следует априори исключать возможность того, что Чайнов или читал, или же был знаком с сюжетом Палаццески, поскольку именно в те годы (1908 – 1912 гг.) писатель, который хорошо знал четыре иностранных языка (одним из которых мог быть итальянский) часто совершал путешествия в Европу, посещая также Италию. Конечно, аллюзии, отсылающие к созданиям из дыма можно встретить и у Гофмана. Вспоминается, в частности, ожившая из легкой дымки фигурка, принимающая подобие принцессы Брамбиллы (*Prinzessin Brambilla*), или же другие эфемерные образы, как например «ангельское лицо в голубоватом тумане» из «Пустого дома». Но созвучие мотивов, присутствующих у Чайнова и у Палаццески, кажется не просто случайным совпадением. Ведь кроме персонажа, *сгустившегося* из дыма, что само по себе уже достаточно необычно, есть и другой совпадающий элемент в романе итальянского футуриста и нашего автора. В главе «12 мая 1827» Чайнов вводит в повествование фигуру некоего немца, рьяного курильщика трубок, который пускает вокруг огромное количество дымных колец и прочих замысловатого вида облаков (провоцируя этим самую настоящую грозу), и в какой-то момент превращается в своего рода дымное создание и уносится в поднебесье (Palazzeschi 1974: 34). Эпизод Чайнова разительно напоминает заключительную сцену «Кодекса Перела», в которой

протагонист возносится на небо в виде «маленького серого облачка в форме человека» (Palazzeschi 1974: 196-198) и там исчезает.

Несомненно очарование Чайнова темами романтизма и его склонность к употреблению символистских приемов и образов, но также несомненен его живой интерес к проблемам общества будущего. Опираясь на свои научные знания экономики сельского хозяйства и земледельческой кооперации, писатель создает утопический роман, в котором изображает идеальное общество, основы которого не индустриализация и технический прогресс, а ценности совершенной и гармоничной сельской цивилизации. В новом социальном укладе, предполагает Чайнов, главнейшей задачей станет достижение гармонии между человеком и космическими силами: «труд приходит в творческое соприкосновение со всеми силами космоса и создаёт новые формы бытия» (Чаянов 1981: 51).

В его Утопии, к сожалению оставшейся незаконченной, мы находим многие компоненты, отражающие многогранную личность писателя и ученого. С одной стороны это попытка проиллюстрировать литературными средствами концептуальные положения, которым Чайнов-экономист посвятил свои научные труды и которые базируются на строгих рациональных научных принципах, с другой – это произведение с многочисленными отсылками, как смысловыми, так и стилистическими, к фантастическим повествованиям и вообще к культуре прошлого. В утопическом романе Чайнова есть пассажи очевидно связанные с классическим мифом о Золотом веке и его переосмыслением у Достоевского, с идеями социалистов-утопистов и русским общинным («крестьянским») социализмом Герцена. Но есть и описания в стиле романтизма, как, например, картина московской осенней ночи, которая открывает первую главу, напоминая своей поэтичной атмосферой эпизоды из его же романтических «Повестей» – сумрак, в котором как бы оживают сновидения. На протяжении всего повествования ирония присутствует постоянно, благодаря чему «Путешествие ...» не принимает дидактического и нравоучительного тона, что характерно для почти всех утопических произведений прошлого. В какие-то моменты в тексте появляются и сатирические ноты в отношении к новым идеологическим постулатам, вроде требований «разрушить семейный очаг», поскольку он является «буржуазным ядом» и скрывает в себе «семена капитализма» (Чаянов 1981: 18). Программной идеей произведения должна была стать иллюстрация результатов реализации совершенного общества, но эти *благие намерения* сталкиваются с целой серией новых и неожиданных аспектов нового порядка, что вызывает всё больше сомнений у самого автора по поводу той достаточно жесткой идеологической структуры, на которой покоится это утопическое государство. Например, обязанность каждого индивидуума, имеющего какой-либо талант, развивать его на пользу об-

щества. Главный герой утопии, Алексей, чувствует огонь фанатизма во взгляде своего наставника, а в обществе царит климат подозрительности к иностранцам, к непохожим, «другим». Что и приводит в конце концов к его аресту (как «иностранного агента»). Утопия Чаянова становится таким образом, почти вопреки, можно сказать, желанию автора, антиутопией.

Основа жизни государства будущего по Чаянову – это географическое пространство города-сада, в котором «города растворились в крестьянском море» (Чаянов 1981: 49). Концепция автора в этом случае кажется превосходит проект «растительного города» бельгийского архитектора Люка Скуйтена, в котором город развивается вместе со стихией разнообразной флоры, сплетаясь с деревьями и цветами, смешиваясь с садами и лесами, находясь в постоянном видоизменении. Схожие проекты разрабатывали и другие архитекторы-визионеры конца XX – начала XXI века. Но необъятный сад, в который превратилась Москва, это не только центральный образ романа-утопии и первостепенный компонент его композиционной структуры. Сад – это прежде всего концептуальный ключ к разгадке того, как многокрасочный и противоречивый, на первый взгляд, внутренний мир Чаянова собирается в единое целое. В концепции сада отражается романтическая культура автора, его страсть к искусству пейзажа\* и, в то же время, его идея о том как мог бы выстраиваться социальный порядок в будущем, подчиняясь рациональным правилам, основанным на его теориях сельскохозяйственной экономики.

Образ сада служит идеальной связующей нитью с «Повестями», но также с одним из экономических трудов Чаянова, трактатом «Возможное будущее сельского хозяйства», в котором писатель вместо того, чтобы обосновывать важность роли обработки сельскохозяйственных угодий, что было бы логично в подобной работе, неожиданно пускается в фантастические предположения о том, что «место теперешних полей злаков и культур льна и подсолнуха займут роскошные клумбы фиалок, роз и не виданных нами до сих пор, но совершенно изумительных цветов будущего» (Чаянов 1989: 362).

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Бахрах 1982:** Бахрах А. В. *Мой приятель “Ботаник X.”* // Чаянов А.В. *История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника X*, New York, 1982.

**Муравьев 1990:** Муравьев В. Б. *Вечная сторона натуры и духа человеческого // Юля, или встречи под Новодевичьим – Московская романтическая повесть конца XIX – начала XX века*. Москва, 1990.

---

\* В юности Чаянов посещал рисовальные классы художника Константина Юона, творца лучезарных пейзажей.

**Соливетти 1990:** Соливетти К. *Утопия или метаутопия? // Вторая проза. Русская проза 20-х – 30-х годов XX века: Сборник.* Trento, 1995.

**Чаянов 1981:** Чаянов А.В. *Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии*, New York, 1981 (печ. под псевдонимом Кремнев Ив.).

**Чаянов 1982:** Чаянов А.В. *История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника X*, New York, 1982.

**Чаянов 1989:** Чаянов А.В. *Избранные произведения*, Москва, 1989.

**Palazzeschi 1974:** Palazzeschi A. *Il codice di Perelà*, Milano, 1974..

## TAMAR GELASVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

### **Allusions to T.S. Eliot in James Joyce's *Finnegans Wake***

James Joyce's last and most enigmatic book *Finnegans Wake* is full of literary, biblical, mythological and other kinds of allusions, making the book multi-layered, as well as suggestive and open to interpretation.

One of the most intriguing and interesting things is that though Joyce (unlike T.S. Eliot, Virginia Woolf, and others) wrote no formal essays dealing with his contemporaries, but he alluded to them in *Finnegans Wake*.

The present article deals with T.S. Eliot and his works, which Joyce regarded as another source of parody; It could be argued that despite irony and parody, Joyce definitely realized the importance of *The Wasteland*; otherwise he would not have bothered about alluding to it to such extent. *Finnegans Wake* and *the Wasteland* can be perceived as siblings as each deals with rootless people in large cities, which are itself a symbol for a world that is sterile and waiting for renewal.

**Key words:** Eliot, James Joyce's "Finnegans Wake".

## თამარ გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ალუზიები ტ.ს. ელიოტზე ჯეიმზ ჯოისის რომანში „ლამისთევა ფინეგანისათვის“

*“I hold this book to be the most important expression  
which the present age has found;  
it is a book to which we are all indebted,  
and from which none of us can escape”*

T.S. Eliot

*“I was at the Jardin des Plantes today and paid  
my respects to your friend the hippopotamus”*

J. Joyce to W. Lewis on Eliot

„ისტორია, ის ღამეული კომპარია, რომლისგანაც გამოფხიზლებას ვცდილობ“ ამბობდა სტივენ დედალოსი ჯეიმზ ჯოისის რომანში „ულისე“. პირველი მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, მაშინ როდესაც ევროპაცა და მთელი მსოფლიოც თითქოს „ღამეული კომპარიდან“ გამოფხიზლებას ცდილობდა, 1922 წელი ორი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები დაატყდათ თავს: ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“ და ტომას სტერნზ ელიოტის „უნაყოფო მინა“.

ელიოტმა, რომელიც მოხიბლული იყო ჯეიმზ ჯოისის ახალ რომანით, ესე „ულისე, მითი და წესრიგი“ მიუძღვნა, სადაც რომანისა და მისი ფორმის ე.წ. „აღსასრულის“ შესახებ წერდა: “The novel ended with Flaubert and with James. It is, I think, because Mr. Joyce and Mr. Lewis, being ‘in advance’ of their time, felt a conscious or probably unconscious dissatisfaction with the form, that their novels are more formless than those of a dozen clever writers who are unaware of its obsolescence”<sup>\*\*\*</sup> (ელიოტი 1975:

\* „ხელში მიჭირავს წიგნი, რომელიც თანამედროვეობის ყველაზე დიდ გამოძახლს წარადგენს. ჩვენ ყველანი ამ წიგნის წინაშე ვალში ვართ და არავის ძალუძს მისგან გაქცევა“. თარგმანი აქაც და ქვევითაც მეკუთვნის მე (თ.გ.).

\*\* Почти столь же богатый паратекстуальный аппарат «Путешествия моего брата...» описан в интересной статье К. Соливетти: «Утопия или метаутопия?» (Соливетти 1995: 297-314).

\*\*\* რომანი ფლობერთან და ჯეიმსთან ერთად დასრულდა. ლუისი და ჯოისი, რომლებიც „წინ უსწრებენ“ დროს შეგნებულად ან შეიძლება შეუგნებლად უკმაყოფილოები იყვნენ რომანის ფორმით და მათი რომანები უფრო უფორმოა ვიდრე ათეულობით ჭკვიანი მწერლის, რომელთაც არ იციან ამის შესახებ“

175). ელიოტი ხედავდა თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი ნაწარმოები იყო „ულისე“ და ამავე ესეში აღნიშნავდა რომ „ულისე“ ყველაზე უკეთ ასახავდა მოდერნიზმის გამოძახილს, და რომ ამ წიგნის გვერდის ავლა შეუძლებელია. მიუხედავად იმისა, რომ ელიოტის პოემამ „უნაყოფო მინა“ არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მოდერნიზმის ესთეტიკის დამკვიდრებაში, ჯოისს არა თუ ესე არ მიუძღვნია ელიოტისადმი, არამედ იგი მუდმივად პაროდირებისა და ირონიის ობიექტად გვევლინება ჯეიმზ ჯოისის ბოლო რომანში „ლამისთევა ფინეგანისათვის“

ჯეიმზ ჯოისს თავისი თანამედროვეებისაგან განსხვავებით (ვირჯინია ვულფი, ტომას სტერნზ ელიოტი, ეზრა პაუნდი) არც ერთი მწერლისა და მათი ნაწარმოებების შესახებ ესე არ დაუწერია, თუმცა რომანის „ლამისთევა ფინეგანისათვის“ გვერდებზე არა ერთ მათგანს შეხვდებით: დაწყებული ჰომეროსიდან უინდამ ლუისით დამთავრებული. ზოგიერთი მწერალი, რომელსაც ჯოისი მოიხსენიებს რომანის ფურცლებზე, დღეს სრულიად მივიწყებულია. შესაბამისად გასაკვირი არ არის, რომ ზოგი ავტორთაგანი მხოლოდ ერთი-ორჯერ თუ გაივლევს ნაწარმოებში, ზოგიერთი კი ნაწარმოების რთული მხატვრული ქსოვილის მნიშვნელოვან შიდა შრეს წარმოქმნის.

ავტორების და ნაწარმოებების სიუხვე არა მხოლოდ ჯოისის დიდ ნაკითხობასა და ფენომენალურ მეხსიერებაზე მეტყველებს, არამედ იმაზეც მიანიშნებს რომ როგორც ელიოტი აღნიშნავდა „რომანის ჩვეული ფორმა ფლობერთან და ჯეიმსთან ერთად დასრულდა“, ამიტომაც ჯოისს სრულიად ახალი ტიპის ნაწარმოების შექმნა ჰქონდა განზრახული, რომელსაც თავად „კაცობრიობის ისტორიას“ უწოდებდა.

ჯოისის დასახლული ამოცანა „კაცობრიობის ისტორიის“ შექმნის შესახებ კი სრულყოფილი არ იქნებოდა მისი თანამედროვეების „მონაწილეობის“ გარეშე, რომელთა მიმართაც ჯოისი განსაკუთრებით ცინიკურია (უილიამ ბატლერ იეიტსი, ტომას სტერნზ ელიოტი, ეზრა პაუნდი, ვინდემ ლუისი); თუმცა სწორედ ამგვარ დამოკიდებულებაში ისიც ნათლად იკვეთება თუ რაოდენ მნიშვნელოვანად მიაჩნდა ესა თუ ის მწერალი თუ მისი ნაწარმოები და ეს სრულიად გასაგებია: ელიოტის პოემა „უნაყოფო მინა“ ხომ არსებითად იმავე პრობლემას გამოხატავს რასაც ჯოისის „ლამისთევა ფინეგანისათვის“: დაკარგულ ადამიანებს უზარმაზარ ქალაქში, რომელიც თავის მხრივ არიან უნაყოფო და სტერილური სამყაროს სიმბოლო, რომელიც აღდგომის მოლოდინშია.

ალუზიები ელიოტსა თუ მის შემოქმედებაზე საკმაოდ ვრცელია, ამიტომ სტატიაში სამ კონკრეტულ საკითხს შევხებით: პირველ რიგში, რომანის მეათე თავს, ანუ „ლამის გაკვეთილებს“, სადაც ტყუპები შემი და შონი ჯოისისა და ელიოტის როლს ირგებენ და იწყებენ თამაშს,

რომელმაც გამარჯვებული უნდა გამოავლინოს; მეორე – ეს არის 1920 წელს ეზრა ჰაუნდის მიერ ელიოტისათვის გატანებული ამანათი, რომელიც გადატაკებული ჯოისისათვის პარიზში უნდა გადაეცა და ამ მოვლენამ ისეთ გაანანყენა ჯოისი, რომ რომანშიც კი აქვს გამოყენებული; და ბოლოს განვიხილავ ალუზიებს ელიოტის პოემიდან „უნაყოფო მინა“.

### **ღამის გაკვეთილები – შემის/ჯოისის და შონის/ ელიოტის ბრძოლა პირველობისათვის**

„ღამის გაკვეთილები“ ანუ მეათე თავი რომანში „ღამისთევა ფინე-განისათვის“ ერთ-ერთ ურთულესი ნაწილია. თავი სტრუქტურულადაც და ვიზუალურადაც საკმაოდ დატვირთულია და წარმოგვიდგენს ჰამფრისა და ანა ლივიას შვილების შემის, შონისა და ისის რომლებიც გაკვეთილებს ამზადებენ და რომანის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მეცადინეობა რა თქმა უნდა ღამის საათებში მიმდინარეობს. მეათე თავი შედგება ძირითადი ტექსტისაგან, ამას გარდა მარჯვენა და მარცხენა ველებზე დატანილია შემისა და შონის მინანერები, ხოლო გვერდის ქვედა ნაწილი უკავია სქოლიოებს, რომლებიც ისის ეკუთვნის. ღამის გაკვეთილების სირთულე გასაკვირი არ არის, რადგან სწავლის პროცესი დღისითაც კი შეიძლება გაუგებარი იყოს და რომანში, რომლის მოქმედებაც ღამე ვითარდება ყველაფერი ბევრად უფრო ბუნდოვანი და სიზმრისეულია. თავის ბოლოს კი წარმოდგენილი ორი სასაცილო, ბავშვური ნახატისმაგვარი გამოსახულება.

შემი და შონი ტყუპი ძმები არიან, რომლებიც რომანში საინტერესო პერსონაჟებს წარმოადგენენ; რომანის განმავლობაში ისინი მრავალი სხვადასხვა ფსევდონიმით არიან მოხსენიებულები, რომელიც შემთხვევითი არ არის და მიანიშნებს მათ განსხვავებულობაზე: მიკი და ნიკი, ბურუსი და კეისიუსი, რუტი და როკი, ბატი და თაფი, მუტი და ჯუტი, მოსკე და გრიპე, გლანგი და ჩუფი, მწერალი და ფოსტალიონი, სვიფტი და სტერნი, კამალი და გამალი (ტარასმცველები), ჯეიმსი და ჯონი, კევი და დოლფი. შემი ანა ლივიას საყვარელი შვილია, ხოლო შონი – ჰამფრის. მიუხედავად იმისა, რომ შემი და შონი ტყუპები არიან მათ ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ინტერესები აქვთ და სწორედ ამით არიან ისინი განსაკუთრებულად საინტერესო. რომანში ისინი ხშირად არიან მოხსენიებული, როგორც მწერალი შემი და ფოსტალიონი შონი და ეს ზედმეტსახელი ზუსტად ერგება და გამოხატავს მათ ბუნებას. მაშინ როცა შემი მწერალია, ხელოვანი, თავისუფალი,

ალქიმიკოსი, მატყუარა, შამანი, მოაზროვნე, და ვერ ერგება საზოგადოებასა და მის წესებს, შონი არის ფოსტალიონი და ძმისგან განსხვავებით პრაქტიკული, განონასწორებული, პოპულარული, ექსტროვერტი და კარგად ერგება არსებულ რეალობას. ამიტომ მათ შორის არსებული დაპირისპირება სრულიად გასაგები და ლოგიკურია. როგორც ადელინე გლემინი თავის წიგნში „ლამისთევა ფინეგანისათვის მესამე აღწერა, წერს “the twins illustrate the theory of the identity of opposite” (გლემინი 1977:119). ამ პერსონაჟთა სირთულე იმაშიც მდგომარეობს, რომ მართალია ისინი ორ სხვადასხვა პოლუსს განასახიერებენ, თუმცა საბოლოოდ ვხედავთ თუ როგორ ერთიანდებიან ისინი და ხდებიან ერთი, როგორც ბატისა და ტაფის დიალოგის შემდეგ ისინი უეცრად ერთ პერსონაჟად ფინე მჩქეულად წარმოგვიდგებიან. როდესაც ჯოისი პირველად გვაცნობს ტყუპებს ასე ახასათებს მათ: “These sons called themselves Caddy and Primas. Primas was a santryman and drilled all decent people. Caddy went to Winehouse and wrote o peace a farce. Blotty words for Dublin”<sup>\*\*</sup> (ლ.ფ.<sup>\*\*</sup> 14:11-15). ჯოისი მათი ამგვარი დახასიათებით გვეუბნება, რომ შონი განონასწორებული და პრაქტიკული ადამიანია, რომელიც დაპირისპირებისას პირდაპირ კლავს მამას – იარაღით და აუღელვებლად. შემე კი მისგან განსხვავებით შემე წერს ბალადას პერსი ო’რაილიზე და სხვა ირლანდიელი პოეტების მსგავსად სატირასა იყენებს და ცილისწამების გზით ცდილობს მამამის თავიდან მოშორებას.

რომანში ტყუპების სახეცვლილება სხვადასხვა ბიბლიურ, მითოლოგიურ, ლიტერატურული თუ რეალურ პიროვნებებზე განუწყვეტილად ხდება და „ლამის გაკვეთილებში“ ერთის მხრივ ისინი სკოლის მოსწავლე შემე და შონი არიან, მეორეს მხრივ ქვეინი (კევი) და დოლფი, ამას გარდა ჯოისი და ელიოტი.

ჯოისი თავის თავს შემად მიიჩნევდა, ანუ რადიკალად და ნოვატორად, რომელიც მუდმივად ახლის ძიებაშია, ვერ ეგუება არსებულ რეალობას და უფანყდება მამას, ხოლო ამ ამბოხისათვის ის სიტყვებს იყენებს. ხოლო შონად ელიოტი გამოჰყავს, განონასწორებული ადამიანი, რომელიც მთელი ცხოვრება ბანკის კლერკად მუშაობდა და ამას გარდა ამერიკიდან ჩამოსვლისთანავე იგი დააფასეს და მოახერხა ინგლისში თავის დამკვიდრება. მაშინ როცა ჯოისის რამოდენიმე წელი დასჭირდა

\* ეს ვაჟიშვილები საკუთარ თავს ქედისა და პრიმას უწოდებდნენ. პრიმასი გუშაგი იყო და ყველა რიგიანი მოქალაქე იარაღით მოკლა. ქედი კი ღვინის სახლში წავიდა და მშვიდობაზე ფარსი დაწერა. მეტადრე უსიამოვნო სიტყვები დუბლინისათვის.

\*\* საერთაშორისო სამეცნიერო ციტირებისას წერენ „ლამისთევა ფინეგანისათვის“ პირველი ასოებით და უთითებენ გვერდსა და ხაზს. შესაბამისად, სტატიასში ამ ნაწარმოების ციტირებას ვიყენებ [ლ.ფ. გვერდი:ხაზი], ნაცვლად [ჯოისი წელი:გვერდი]



„დუბლინელების“ გამოსაცემად, ინგლისელებმა რომანი „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტის“ არ გამოსცეს და „ულისემ“ არა ერთი სასამართლო პროცესი გამოიარა და საბოლოოდ პარიზში დაიბეჭდა და ინგლისმა ის არ მიიღო. ამას გარდა, თითქოს ჯოისი იმასაც გრძნობდა რომ ელიოტი ნობელის პრემიას მიიღებდა და ამის გამო შურდა კიდეც მისი, რადგან მიაჩნდა რომ თავად სწორედ იმის გამო „იჩაგრებოდა“ რომ ზედმეტად არაორდინალური იყო.

ალუზიები ელიოტის შესახებ მთელ რომანშია გაბნეული და „ლამის გაკვეთილების“ დასაწყისშივე ვხვდებით პაროდის ელიოტის შესახებ, კერძოდ მის ესეზე „ტრადიცია და ინდივიდუალური ნიჭი“ როდესაც მარჯვენა კიდეზე დაწერილ შონის ერთ-ერთ მინანერს ვკითხულობს „EARLY NOTIONS OF ACQUIRED RIGHTS AND THE INFLUENCE OF COLLECTIVE TRADITION UPON THE INDIVIDUAL“\* (ლ.ფ. 268.R1); შონი პრაგმატული ძმია, რომელიც შემისაგან განსხვავებით არა მხოლოდ ხვდება, არამედ აღიარეს კიდეც კოლექტიური ტრადიციის გავლენას ინდივიდზე. საინტერესოა, რომ ეპიზოდში ბიჭები თითქოს სათამაშოდ ემზადებიან და შონი ელოდება გაიგოდ თამაშის წესები, რომელის გარეშეც თამაში ვერ შედგება, ხოლო შემოიცილობს ახალი წესები შემოიტანოს და ამით აიცილოს თავიდან ტრადიციის გავლენა, თუმცა რა თქმა უნდა მარცხდება.

ელიოტი ამ ესეში ერთის მხრივ ილაშქრებს ტრადიციის წინააღმდეგ, ხოლო მეორეს მხრივ წერს, რომ „No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead“\*\* (ელიოტი 1996), რაც იმას გულისხმობს, რომ ვერც ერთი თანამედროვე მწერალი ვერ გაექცევა

\* შემის ნაწერი ყოველთვის მარცხენა მხარესა, ხოლო შონის ნაწერი მარჯვნივ. შემის ნაწერი ხელნაწერს უფრო ნააგავს და ამას გარდა რთული გასაგებია: მაგალითად *Will you carry my can and fight the fairies? ~carry my can-* ეს იდიომატრი გამონათქვამი ერთის მხრივ პსუხისმგებლობის საკუთარ თავზე აღებას ნიშნავს, მეორეს მხრივ ალუზია გვაქვს ირლანდიურ საბავშვო თამაშზე სადაც სამი კითხვა ისმებოდა: „Will you be my man?“ „Yes.“ „Will you carry my can?“ „Yes“. „Will you fight the fairies?“ „Yes“. ამას გარდა შეიძლება შემოიცილება დედამის „ჩემს ქილას თუ წამოიღებ ჩემს მაგივრად და იმ ფერიებს თუ შეებრძოლები ვისიც მე შეშინაო?“. შემის მინანერები ყოველთვის ნაქცეულია, რომ ხელნაწერს დაემსგავსოს. შონისას რაც შეეხება ის ყოველთვის დიდი ასოებით არის ნაბეჭდი და უფრო ადვილად გასაგებია, მაგალითად UNDE ET UBI, რომელიც ლათინურიდან მომდინარეობს და მარტივად „სად და როდის“ ნიშნავს.

\*\* არც ერთ პოეტსა თუ შემომქმედს ცალკე ფასი არ გააჩნია. მისი მნიშვნელობა, მისი დაფასება ყოველთვის მკვდარ პოეტებთან და ხელოვანებთან შედარებით ხდება; მარტო მას ვერ შეაფასებ; კონტრასტისა და შედარებისათვის მკვდრებთან ერთად განიხილო.

მანამდე არსებულ ტრადიციას და შეუძლებელია მისი შემოქმედების განყენებულად აღქმა, მკითხველი ყოველთვის გაავლებს მასსა და სხვა ავტორს შორის პარალელს. ჯოისს კი მიაჩნდა, რომ ყველასაგან გამორჩეული იყო და მას ვერავინ შეედრებოდა, ხოლო ელიოტს თითქოს კონფორმისტ მწერლად მიიჩნეოდა, რომელიც კარგად მოერგო არსებულ რეალობას, რამაც არა მხოლოდ მისი დაფასება არამედ ჯილდოებიც მოაპოვებინა, მათ შორის ნობელის პრემიაც.

„ღამის გაკვეთილების“ თავში ალუზიები ელიოტზე გაჯერებულია ირონიითა და ელიოტი/ შონი ჯოისი/შემისათვის პაროდირებისა და დაცინვის ობიექტი ხდება.

ამასვე მიგვანიშნებს „ღამის გაკვეთილების“ თითქმის ბოლოსაკენ მეტად საინტერესო წინადადებას, რომელიც შემდეგნაირად იწყება: “Where is that Quin...” (ღვ 305:20) “Quin”-ის ქვეშ არაერთი ალუზია იგულისხმება, თუმცა ამ შემთხვევაში საინტერესოა ჯონ ქვინი, ირლანდიური წარმოშობის ამერიკელი, რომელიც The Little Review-ს ადვოკატი იყო და სწორედ მან დაიცვა სასამართლოში მარგარეტ ენდერსონი და ჯეინ ჰიპი, რომელთაც „ნავიკეას“ ეპიზოდის („ულისე“) გამოქვეყნებისათვის სასამართლებდნენ. ქვინზე ალუზიას წინადადების დანარჩენი ნაწილი კიდევ უფრო ამყარებს, როდესაც ჯოისი წერს: “Thou in shanty! Thou in scanty shanty!! Thou in slanty scanty shanty ... The law does not aloud you to shout” (ღვ 305: 23-26). ერთის მხრივ, ჯოისი თავის თავზე პაროდირებს, როცა წერს “shanty~ (პატარა), “scanty~ (განლიკული); “slanty~ (გადახრილი) და ის, რომ კანონი მას ხმის ამოლებას უკრძალავს, ხოლო მეორეს მხრივ სიტყვა “shanty” სამჯერ გამეორებამ შეუძლებელია ტომას ელიოტის „უნაყოფო მინის“ ფინალური სამი “Shantih” არ მოაგონოს მკითხველს. კიდევ ერთ მინიშნებას იძლევა მარცხენა ველზე შემის მიერ მიწერილი სამების აღმნიშვნელი ძველ ბერძნული სიტყვა “TRISHAGION”. თუმცა ელიოტზე ალუზიები ამ მონაკვეთში მხოლოდ ამით არ შემოიფარგლება, და მას შემდეგ გვერდზეც ვხვდებით, როდესაც ჯოისი წერს: “Parent who offers sweetmeats will gift uns his Noblett’s surprize” (ღვ 306: 3-4). მიუხედავად იმისა, რომ ჩვეულებრივი დუბლინელისათვის “ნობლეტი“ გრაფტონის ქუჩაზე მდებარე არაჩვეულებრივი ტკბილეულის მაღაზიაა, თუმცა ამას გარდა შეუძლებელია “Noblett’s surprize” ნობელისა და პულიცერის პრემია არ მოაგონოს მკითხველს. მიუხედავად იმისა, რომ ჯოისი არ მოსწრებია ელიოტისთვის ნობელის პრემიის მიცემას, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ხვდებოდა ამის გარდაუვალობას და ეს აღიზიანებდა კიდევ. „ღამის გაკვეთილების“ მონაკვეთში ჯოისის თავის თავს შემად მოიაზრებს, ხოლო ელიოტს შონად და ფიქრობს, რომ მაშინ როცა მას შრომა და

წვალემა არ უფასდებდა, ზოგიერთები მშობლისაგან ტკბილეულს გამო-  
ჰკრავენ ხელს. მაშინ როცა ნობელის პრემია შორეული პერსპექტივაა,  
ელიოტი ჟურნალ The Dial-ისაგან იღებს პრემიას, რაზედაც ჯოისი  
ცინიკურად წერს “While the dial are they doodling dawdling over the mugs  
and the grubs?” ანუ ხაზს უსვამს იმას, რომ ამ უთავბოლო ჯღაპანში  
მას (შონს/ელიოტს) თასსაც აძლევენ და კიდევ ფულად ჯილდოსაც.  
მეორეს მხრივ “mugs and the grubs~ რომანიდან “ლამისთევა ფინეგან-  
ისათვის“ ეპიზოდს სახელად “Mookse and Gripes” (ეზოპეს იგავ არაკის  
„მელია და ყურძენი“ ჯოისისეული სახეცვლილი ვერსია) მოგვაგონებს.  
ჟურნალი The Dial დაინტრესებული იყო ამ მონაკვეთის გამოქვეყნებით  
და დასაბუქდად მიიღეს, თუმცა რედაქტორებმა მალევე ინანეს თა-  
ვიანთი ეს გადაწყვეტილება, რადგან ტექსტი ვრცელს გარდა ძალიან  
რთულიც იყო. მათ ჯოისს ამ ეპიზოდის შემცირება მოსთხოვეს, ხოლო  
მისი მხრიდან უარის შემდეგ, აღარ დაბუქდეს. ჯოისი მთელი რომანის  
განმავლობაში ელიოტზე წერისას ზუსტად იმის ხაზგასმას ცდილობს,  
რომ ელიოტი იმიტომაცა წარმატებული, რომ ის უფრო გასაგებად წერს  
და ნაკლებ პროვოკაციულია ვიდრე თავად ჯოისი. ელიოტიც მისთვის,  
ისევე როგორც სხვა დიდი მწერლები, მეტოქეს წარმოადგენს, და მითუ-  
მეტეს ელიოტი მისი თანამედროვე იყო, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებდა  
მეტოქეობის შეგრძნებას. ამას გარდა, ელიოტი მუშაობდა და არადროს  
ჰქონდა ფინანსური პრობლემა, მაშინ როდესაც ჯოისი მუდმივად უფუ-  
ლობაზე წუწუნებდა. თუმცა თუ ვინმე მის დახმარებას თანხის ნაცვ-  
ლად სხვა რაიმეთი შეეცდებოდა, როგორც ვთქვამთ ნახმარი ტანისა-  
მოსი ან ფეხსაცმელებია, ამაზე ისე გაბრაზდებოდა და დაიბოლმებოდა,  
რომ რომანში „ლამისთევა ფინეგანისათვის“ დანერდა.

### **ეზრა პაუნდის მიერ ჯოისისათვის გაგზავნილი ამანათი რომანში „ლამისთევა ფინეგანისათვის“**

1920 წელს ელიოტის წერილიდან ვიგებთ, რომ ეზრა პაუნდს ჯოი-  
სისათვის პარიზში ამანათის გადაცემა სურდა და ელიოტი, რომელიც  
პარიზში მიდიოდა ლონდონიდან 15 აგვისტოს ელისეის სასტუმროში  
(Hotel de l'Elysee) ესტუმრებოდა და ამას გარდა სთხვდა ჯოისის მას-  
თან ერთად ევახშმა. ან ელიოტისათვის ჯოისის უყმური ხასიათი იყო  
ცნობილი ან იმდენად უსაზღვრო იყო მისი პატივისცემა მისდამი რომ  
წერილში დასძინა, რომ ესმოდა თუ რაოდენ დაკავებული იყო ჯოისი და  
ამიტომ წერილზე პასუხის გაცემას არც მოელოდა მისგან, მთავარია

ჯოისი მის სანახავად მისულიყო (ბუფალოს არქივი)\*. ელიოტი პარიზში უნდად ლუისთან ერთად იმყოფებოდა, რომელიც რომანი *“Tarr”* ჯოისის „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტის“ მსგავსად ეგოისტ პრესმა (Egoist Press) გამოსცა და რომ არა ეზრა პაუდი არც ერთი – ჯოისის და ლუისის რომანი – არ გამოქვეყნდებოდა თავიანთი ნოვატორობის გამო. ჯოისი კარგად იცნოდა ლუისის შემოქმედებას, რადგან მისი მოთხრობის „მენახირის მეგობარი გაზაფხულისას“ (*“Cattleman’s Spring Mate”*) გამო ჟურნალს *Little Review*\*\* დიდი უსიამოვნება შეხვდა, თუმცა „ულისეს“ მსგავსად სასამართლომე არ მისულა საქმე.

ელიოტის სანახავად ჯოისი თავის ვაჟთან ჯორჯოსთან ერთად მივიდა და ფრიად ნასიამოვნები დარჩა ლუისის ხილვით. ავტობიოგრაფიულ რომანში *“Blasting and Bombardiering”* რომელიც 1937 წელს გამოსცა ლუისი შემდეგნაირად იხსენებს ჯოისთან შეხვედრას: *“I found an oddity, in patent-leather shoes, large powerful spectacles, and a small gingerbread beard; speaking half in voluble Italian to a scowling schoolboy; playing the Irishman a little overmuch perhaps, but in amusingly mannered technique”*\*\*\* (ლუისი 1967: 267).

როგორც ლუისი იხსენებდა მათი შეხვედრა მშვიდად მიდიოდა, სანამ ელიოტმა ჯოისს ამანათი არ გაუწოდა, რომელიც ეზრა პაუნდს საგულდაგულოდ შეეკრა. როდესაც საბოლოოდ ჯოისმა შეკვრა გახსნა შარვალი და ძველი ყავისფერი ფეხსაცმელი აღმოაჩინა. ეზრა პაუნდმა, რომელიც ყველას მიმართ თავისი მამობრივი მზრუნველობით გამოირჩეოდა, იცოდა რომ ჯოისი მუდმივად წუნუნებდა უფულობის გამო და რომ გადაუხდებლობის გამო ბინიდან გამოსახლება ემუქრებოდა იფიქრა რომ ჯოისი მისი მიერ გამოგზავნილ, ნახმარ ფეხსაცმელებს გამოიყენებდა. უხერხული ატმოსფერო ელიოტმა გააფანტა, როცა ჯოისი სავახშმოდ დაპატიჟა, რომელმაც ჯორჯოს იტალიურად მოუწოდა სახლში წასვლისაკენ და ძველი ფეხსაცმელებით სავსე ამა-ნათიც გაატანა.

\* 1920 წლის 11 აგვისტოს ელიოტის მიერ ჯოისისადმი გაგზავნილი წერილი არ არის გამოქვეყნებული. დედანი დაცულია ბუფალოს უნივერსიტეტის არქივში, ხოლო მისი ასლი ინახება ციურისის ჯეიმზ ჯოისის ფონდის არქივში.

\*\* მარგარეტ ანდერსონის მიერ დაფუძნებული ლიტერატურული ჟურნალი, რომელიც 1914-1929 წლებში გამოდიოდა. სწორედ აქ იბეჭდებოდა ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ ნაწილ-ნაწილ და ამ ჟურნალს არა ერთი უსიამოვნება შეხვდა თავისი არსებობის მანძილზე, რადგანაც არ ეშინოდათ დაებეჭდათ ისეთი მწერლები, რომლებიც იმ დროისათვის აღმოფოთებას იწვევდნენ თავიანთი ბუნდოვანებითა და წერის ახალი მანერით.

\*\*\* ფრიად უცნაურად მეჩვენა ტყავის ფეხსაცმელები, დიდი ძლიერი სათვალე და პატარა ჟღალი წვერი; ნახევრად იტალიურად ესაუბრებოდა ცუდი ხასიათის მქონე სკოლის მოსწავლე ბიჭუას (იგულისხმება ჯორჯო), ირლანდიელის როლი მშვენიერზე უკეთესად მოერგო და თავშესაქცევდ მანერული ქცევით გამოირჩეოდა.

ჯოისმა ამის შემდეგ ლიუსი და ელიოტი ძვირადღირებულ რესტორანში დაპატიჟა და ამას გარდა, მთელი მათი ვიზიტის განმავლობაში ჯოისი იხდიდა მათი მგზავრობისა თუ ვახშმის ფულს, რითიც იმის ხაზგასმა სურდა, რომ ფული თავზე საყრელად ჰქონდა და არაფერში სჭირდებოდა „ბებერი“ პაუნდის გამოგზავნილი ნახმარი ფეხსაცმელები. თუმცა რეალურად ჯოისს მათი ნასვლის შემდეგ არც ერთი გრომი აღარ შერჩა და მას და მის ოჯახს ისევ უწევდათ სახლის მეპატრონისაგან დამალვა, რომ ამ უკანასკნელს ისინი არ გამოესახლებინა, თანხის გადაუხდელობის გამო.

ჯოისი, ალბათ ერთადერთი მწერალი იყო, ვინც პაუნდის მზრუნველობა ვერ დააფასა. არადა, რომ არა ეზრა პაუნდი „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტი“ ალბათ არც დაიბეჭდებოდა. პაუნდთან რეკომენდაცია უილიამ ბატლერ იეიტსმა გაუწია, რომელსაც ჯოისი არა ნაკლებ საზიზღრად მოექცა, როცა შეხვედრისას განუცხადა, რომ იეიტსი ზედმეტად ბებერი იყო და სამწუხაროდ ჯოისი ვეღარ შეძლებდა მის დახმარებას (რაშიც მისი ლექსების გაუმჯობესებას გულისხმობდა).

საყურადღებოა, რომ 1920 წელს პაუნდის მიერ გამოგზავნილმა ამანათმა ისეთი გავლენა მოახდინა მასზე და ისე შეურაცყოფილად გრძნობდა თავს, რომ მრავალ წლის მერეც ახსოვდა, როდესაც „ლამისთევა ფინეგანისათვის“ წერდა.

პირველად ელიოტსა და მის „უნაყოფო მიწას“ რომანის დასაწყისშივე ვხვდებით და მაშინათვე მოსდევს ალუზია ძველი ფეხსაცმელების შეკვრაზე, როდესაც ჯოისი წერს: „...in the waste, and mightmountain Penn still groaned for the micies to let flee. All was of ancientry. You gave me a boot (signs on it!) and I ate the wind~ (ლ.ფ. 19:32-34). „სულ ანტიკვარიატი იყო. შენ მე ჩექმა მომეცი (წარწერით!)“ დამწყები მკითხველისათვის ეს შეიძლება უბრალოდ ძველი ჩექმა იყოს, მაშინ როცა გამოცდილი „ლამისთეველი“ ყურადღებას მიაქცევს წინა წინადადებას „...in the waste, and mightmountain Penn still groaned for the micies to let flee“ რაც აუცილებლად მოაგონებს მას ერთის მხრივ „Waste Land“-ს, ხოლო მეორეს მხრივ ელიოტის ვირთხა „Rattled by the rat’s foot only“, „A rat crept softly through the vegetation“ (ელიოტი 2011) ჯოისთან „თავი“ ხდება. „mightmountain Penn“ ერთის მხრივ მთაა, რომელიც არაერთხელ გაიეღვებს ელიოტის ნაწარმოებში, ხოლო მეორეს მხრივ „fountain pen“ (კალამი), რომელსაც ელიოტი იყენებს თავგუნების დასაფრთხობად. ამ ყოველივედან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ ანტიკვარული ფეხსაცმელი, რომელზედაც ჯოისი საუბრობს სწორედ ის ამანათია, რომელიც პარიზში ელიოტმა გადასცა.

\* „ლამისთევა ფინეგანისათვის“ მკვლევარები თავის თავს „ლამისთეველებს“ (Wakean) უწოდებენ.

მეორედ ალუზია ამ ინციდენტის შესახებ მეექვსე თავში წერს, რომელშიც ნაწარმოების პერსონაჟები თორმეტ-კითხვიან ვიქტორინას თამაშობენ. ბოლო კითხვა რა თქმა უნდა შემის მიმართ ისმის, ყველაზე მოკლეა და ამასთანავე რთული. ვიქტორინის მეხუთე კითხვა მულნ-გარის ლუდხანის დარაჯსა და ხელმარჯვე ოსტატს – საკროსს – შეეხება: “waste papish pastures, insides man outsiders angell, sprink dirted water around village” (ღ.ფ. 141:10-11), “waste papish” ქალაქის ჩასაყრელი სანაგვე ყუთია, ელიოტის გადაცემულ ამანათში კი ფეხსაცმელებიცა და შარვალიც ქალაქებში იყო გახვეული. “dirted water” ის დანაგვიანებული/უვარგისი წყალია, რომელსაც სიცოცხლე და განახლება კი არ მოაქვს არამედ სიკვდილი. მსგავი შეგრძნება ჰქონდა ჯოისის ელიოტის მიცემულ ამანათთან დაკავშირებით. ამ საჩუქარმა ის კი არა გააბედნიერა, არამედ პირიქით.

ამასთან დაკავშირებული მესამე და ბოლო ალუზიას ამავე თავში ვხვდებით ვიქტორინის მეთერთმეტე კითხვაზე პასუხისას, როდესაც ჯოისი წერს: “...Mortadarethella taradition is the poorest commonon guardiant waste of time. His everpresent toes are always in retaliessian out throuth his overpast boots” (ღ.ფ. 151: 21:23), წინადადებაში, რომელიც ერთი შეხედვით სავსეა ალუზიებით ირლანდიურ მითოლოგიაზე, ჯოისი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ტრადიციების გავლენის ქვეშ მყოფი ადამიანი დროს ფუჭად და ამაოდ ხარჯავს, და რომ მისი ყველაგან მყოფი ფეხის თითები მუდმივად ვადაგასულ ფეხსაცმელებში ექნება. ჯოისი ერთის მხრივ აშარყებს პაუნდის გამოგზავნილ ძველ ფეხსაცმელებს, და მეორეს მხრივ – ელიოტს, რომელიც გულმოდგინედ ასრულებდა პაუნდის დავალებას (ალბათ ამასვე ფიქრობდა როცა ელიოტმა „უნაყოფო მინა“ პაუნდს მიუძღვნა).

### ***Shantih, Shantih, Shantih რომანში „ღამისთევა ფინეგანისათვის“***

ალუზიები ელიოტის პოემაზე „უნაყოფო მინა“ საკმაოდ ვრცელია, ამიტომ სტატიის ამ ნაწილში განვიხილავ უშუალოდ ამ პოემის ბოლო სიტყვას “Shantih”, რომელიც ელიოტის პოემის ბოლოს სამჯერ მეორდება. ამ სიტყვებით მთავრდება უპანიშადა, და ნიშნავს რომ საბოლოოდ ყველა განსაცდელი გაივლის და საბოლოოდ მშვიდობა დაისადგურებს.

საინტერესოა, რომ ელიოტისეული Shantih „ღამისთევა ფინეგანისათვის“ მრავალ ტრანსფორმაციას განიცდის. პირველად იგი რომანის მეორე ნაწილში ჩნდება, როდესაც ჯოისი წერს: “Xanthos! Xanthos! Xanthos! We thank to thine, mighty innocent, that diddest bring it off fuitefuite”

(ლ.ფ. 235:8). “Xanthos!“ თავის თავში მრავალ ალუზიას მოიაზრებს, ბერძნულად იგი ყვითელს ნიშნავს; ილიადაში (Iliad XX, 74) იგი მდინარეა, რომელსაც ღმერთები ქსანტონს, ხოლო მოკვდავნი სკამანდროს უწოდებენ, ამას გარდა წმინდას ~Sanctus~. რაც გვაფიქრებინებს, რომ Xanthos ელიოტთან რაიმე საერთო აქვს შემდეგ წინადადებაშია, როდესაც ჯოისი წერს: “...you will after desk job duty becoming a bank midland mansioner“ (ლ.ფ. 235:10), ელიოტი 1917-1925 წლებში ლოიდის ბანკში მუშაობდა. ელიოტისეულ ალუზიაზე მიგვანიშნებს “(allahlah lahlah lah!)“ (ლ.ფ. 235:7), რომელიც ერთის მხრივ არაბული ~laa ilaha illa Allah“ (ალაჰის გარდა სხვა ღმერთი არ არსებობს) და მეორეს მხრივ ელიოტისეული “Weialala leia / Wallala leialala“ ასოციაციას იწვევს, ისევე როგორც მანამდე ნახსენები “wasteward, leaves to the soul of light its fading silence“ (ლ.ფ. 235:7), რომელიც „უნაყოფო მინიდან“ ალებული წინადადების გამოძახილია “looking into the heart of light, the silence“.

ამ ყოველივედან გამომდინარე, ხშირად რთული ხდება იმის დანამდვილებით განსაზღვრაც კი თუ რეალურად რას გულისხმობდა ჯოისი, მაგრამ აქვე ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ეს მრავალშრიანი ალუზიები ერთმანეთს კი არ გამორიცხავენ, არამედ პირიქით – ავსებენ.

Shantih კიდევ ერთ საინტერესო სახეცვლილ ვარიანტს გვთავაზობს ჯოისი 408 გვერდზე, როდესაც წერს: “Shaunti and shaunti again!“ (ლ.ფ 408:33), რომელიც 453-ე გვერდზე უკვე “Shunt us! shunt us! shunt us!“ (ლ.ფ. 253:33). პირველ წინადადებაში “Shaunti“ ერთის მხრივ ირლანდიური სადღეგრძელოს (გაელურად sláinte) მოაგონებს მკითხველს, მით უფრო რომ ამ ეპიზოდში ძმები შემი და შონი დედის სადღეგრძელოს სვამენ, ამას გარდა ის შონის სახელს გავს (Shaun) და თუ შონი ელიოტია, როგორც უკვე ავლნიშნეთ, მაშინ არ არის გამორიცხული რომ Shanti-ზე იყოს ალუზია. მეორე წინადადებაში კი აშკარად შეინიშნება ჯოისის გაღიზიანება ელიოტისა და მისი ნაწარმოების მიმართ. მკითხველს შთაბეჭდილება ექმნება, რომ მსოფლიო ისე იყო გატაცებული ელიოტის პოემით, რომ ჯოისს უბრალოდ სურდა დაეინიცებინა ეს ნაწარმოები და საერთოდ აღარ გაეგო არაფერი მის შესახებ.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მიუხედავად ცინიკური და ირონიული დამოკიდებულებისა ჯოისი კარგად აცნობიერებდა ელიოტისა და მისი ნაწარმოების მნიშვნელობას; სხვა შემთხვევაში რომანის ბოლო თავს “Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!“ არ დაიწყებდა: რა თქმა უნდა Shantih-ის გარდა ეს სიტყვა კვირა დღესაც შეიცავს, რომელიც ამასთანავე აღდგომისა და შესაბამისად განახლების კვირა. თუმცა ჯოისი იმდენად იყო განაფული სიტყვების თამაშში, რომ თაისუფლად შეეძლო კვირა ისე დაენერა, რომ მკითხველში არ გამოენვია ელიოტის ასოციაცია.



ჯოისის გენიალურობა სწორედ ამგვარ დეტალებში შეიმჩნევა. ალუზიების უმეტეს შემთხვევაში, ჯოისი ზედმეტად ცინიკურია და უარყოფიდათ არის განწყობილი ამა თუ იმ ავტორისა თუ ნაწარმოების მიმართ, რომელიც შემდეგ პაროდირების საგანი ხდება, თუმცა ყოველთვის შეიძლება პატარა ნაპერწკალის პოვნა, რომელიც მკითხველს მიახვედრებს, თუ რაოდენ დიდი პატივისცემა და მონივნება იმალება ჯოისისეულ ღიმილს უკან.

ჯოისი ალბათ ყველაზე უკეთ აანალიზებდა იმას, რომ ორივე ნაწარმოები „ლამისთევა ფინეგანისათვის“ და „უნაყოფო მიწაც“ ერთი და იგივე პრობლემას გამოხატავს: დაკარგულ ადამიანებს უზარმაზარ ქალაქში, რომელიც უნაყოფო და სტერილური სამყაროს სიმბოლოა. თუმცა ჯოისიცა და ელიოტიც მათ აღგომისა და განხლების შანს აძლევს.

### **დამონეზიანი:**

**გლემინი 1977:** Glasheen, A. *Third Census of Finnegans Wake*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977

**ელიოტი 1975:** Eliot, Tomas Sterns. *Selected Prose of T.S. Eliot* London: Faber and Faber, 1975.

**ელიოტი 1996:** Eliot, T. S.. *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf, 1921; Bartleby.com, 1996. <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>

**ელიოტი 2011:** Eliot, T. S. *The Waste Land*. New York: Horace Liveright, 1922; Bartleby.com, 2011. [www.bartleby.com/201/1](http://www.bartleby.com/201/1).

**ლუისი 1967:** Lewis, Wyndham. *Blasting and Bombardiering*. Los Angeles: University of California Press, 1967.

**ღ.ფ.:** Finnegans Wake, online version: [www.finwake.com](http://www.finwake.com)

### **OLGA DALKILI**

*Kayseri, Turkey*

*Erciyes University*

## **Children's Travelogue as an Indicator of Modernity and an Opponent for Tradition**

The present article views the genre of children travelogue as a basis for shaping modern worldview of a young reader. The author suggests that the main difference between children and adult travelogue is the presence of a regionality factor. By paying attention of a reader to the features of a native place, this factor fosters an individual perception, an ability to oppose the information he or she



has read and to give a comment; as well as develops the competence of shaping one's own modern view on to a certain location and on to surrounding world as a whole. Thus, the author claims, that children travelogue, which promotes shaping a regional identity and presents writer's views and reflections, is a basis for a reader's self-knowledge and shaping his or her modern picture of the world.

**Key words:** children travelogue, modernity, regional prose and poetry, regional identity, self-knowledge, picture of the world.

**О.В.ДАЛКЫЛЫЧ**

*Турция, Кайсери*

*Эрджисский университет*

### **Детская травелогия как индикатор модерности и оппонент традиции**

Художественная литература, являясь одновременно свидетелем современности и хранителем традиции, противопоставляет в себе, с одной стороны, феномены, наблюдаемые в общественной жизни, а с другой – их рефлексию автора-наблюдателя и индивидуальное восприятие читателя. Детская же художественная литература, ориентированная на дошкольный, школьный или подростковый возраст читателя, в большинстве своём презентует определённую модель мышления или поведения, предлагая ребёнку стать активным наблюдателем и участником сюжета, тем самым становясь своеобразным руководством к действию, ориентиром, порождающим новые общественно-личностные феномены. Таким образом, можно утверждать, что детская литература хоть и отражает модель и идеологию общества, современного тому или иному произведению, в то же время привлекает юного читателя к активному соучастию и дискуссии, к новым выводам, которые впоследствии находят своё отражение в формировании культурфилософских идей в произведениях «взрослой» литературы.

Можно привести немало примеров художественных произведений, включённых в определённый этап школьно-образовательной программы и одновременно являющихся либо признанной классикой культурфилософии, либо произведениями, повлиявшими на развитие культурфилософской мысли. Не последнюю роль в данном списке играют произведения, полюбившиеся читателям младшего возраста или в силу своей жанровой принадлежности им предназначенные. Такими являются, например, роман Даниеля Дефо «Робинзон Крузо» или трагедия «Фауст» Иоганна Вольфганга Гёте, а также произведения русских символистов, занимающих одно из

важных мест в школьной программе по русской литературе и предлагающих свой концепт культурфилософии. Оппонируя уже изложенным другими авторами и устоявшимся концептам, подобные произведения или целые течения содержат в себе элементы путешествия в пространстве, описывают маршрут или знакомят читателя с определённым локусом.

Неудивительно, что и сказка как один из первых жанров, с которым знакомится читатель, во многом построена на движении, на описании дороги и приобретении в ней опыта, на анализе происходящего вокруг: таковы приключения в дороге Колобка («Колобок»), Ивана («Морозко»), Алёнушки («Гуси-Лебеди»), князя Гвидона («Сказка о царе Салтане» А.С.Пушкина), доктора Айболита («Айболит» К.И.Чуковского), Незнайки («Приключения Незнайки и его друзей» Н.Носова) и других героев русских народных и авторских сказок, Красной Шапочки («Красная Шапочка» Ш.Перро), Стойкого оловянного солдатика («Стойкий оловянный солдатик» Г.Х.Андерсена), Нильса («Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» С.Лагерлёф), Дороти («Удивительный Волшебник из страны Оз» Л.Ф.Баума) и других героев зарубежной детской литературы, являющихся международной классикой. Данный феномен находит своё отражение в следующем высказывании: «Для того чтобы современная русская сказка имела успех, она должна быть организована как странствие, в русской традиции» (Быков 2005, цит.по: Черняк 2014: 105).

Несмотря на то, что лишь XIX век в русской литературе отмечен появлением жанра детского травелога, доступного для школьников и активно развивающегося поныне (Касимова 2015: 232), сама традиция русской детской литературы (включая фольклорные произведения, былины и основанные на них авторские сказки) содержит в себе элементы, порой и основополагающие, таких понятий, как путь, дорога, маршрут, путешествие или странствие. Таким образом, путевая проза, или детская травелогия, традиционно служат как привычным контекстом, так и важной жанровой особенностью детской литературы.

Как отмечает для данного контекста Пономарёв (2013: 212, цит.по: Черняк 2014: 102), маршрут – это некий «адаптер» между метатекстом путешествия и отдельными жанровыми формами, которые использует путешествие для реализации своих значений, причём именно характеристики того пространства, по которому происходит движение, оказываются предельно важными для структуры текста (Пономарёв 2013: 212, цит.по: Черняк 2014: 102). Выстраивая структуру текста, маршрут задаёт определённые ожидания от путешествия (Пономарёв 2013: 212, цит.по: Черняк 2014: 102).

Однако идейная направленность произведения формируется зачастую независимо от выбранного автором локуса, также в определённой степени являющегося героем повествования или рассказчиком. Так, следуя

хронологии развития детской литературы, которую в силу тех или иных сюжетных или идейных характеристик можно причислить к жанру детского травелога, можно выделить феномен, называемый региональной идентичностью (Барковская 2016: 31), отвечающий за формирование образа «малой родины» в произведениях для детей. В данном случае актуально утверждение о литературе как о площадке, где вырабатывается региональное самосознание (Барковская 2016: 31). Характеризуя пространство как носителя социальных, символических значений, и как культурно нагруженную категорию (Розенхольм, Савкина 2015: 6, цит.по: Барковская 2016: 31), исследователи тем самым наделяют травелог функцией саморефлексии и самопрезентации (Барковская 2016: 32), позволяющей читателю вырваться из стандартизированного существования, при котором «все наши перемещения, в основном, не про поиск нового и расширение уже существующего порядка, но про радость возвращения к привычному» (Бавильский 2013: 348, цит.по: Барковская 2016: 32). Таким образом, травелог, оттеня чужеродным опытом наш собственный (Барковская 2016: 32), помогает утверждать собственную самость с помощью других (Бавильский 2013: 351, цит.по: Барковская 2016: 32).

Вышесказанное актуально и в случае жанра регионального травелога, востребованного в отечественной науке наравне с общим интересом к феномену литературы путешествий в контексте последнего десятилетия (Касимова 2015: 232). Хотя по утверждению исследователей данного поджанра, такие материалы в большинстве случаев ориентированы на взрослого читателя и потому при использовании в учебном процессе средней школы требуют адаптации и отбора в соответствии с возрастными особенностями учащихся и направлениями работы (Касимова 2015: 232), для педагога также существенен тот факт, что «читателю-ребёнку не важны детали, ему важен сам факт далёкого путешествия, которое охватывает предельные координаты в системе «север/юг» и/или в системе «верх/низ»» (Кувшинов 2015b: 537). Здесь применимо определение травелога как не только документального рассказа о поездке, экспедиции или исследовании: помимо физического перемещения тела в пространстве, этот жанр предполагает и метафизическое путешествие, в финале которого происходит если не взросление, то как минимум умудрение (как повествователя, так и читателя) (Бондарева 2012: 165, цит.по: Кувшинов 2015a: 106). Поэтому автор травелога в своём произведении двигается не только в пространстве, но и от познания физического локуса или маршрута к метафизическому – к самопознанию и способствованию развития его у читателя.

По одному из определений, травелог – явление динамическое, отражающее и исторические процессы, и литературные, и культурологические, и научные, в связи с чем, меняются границы его определения (Кувшинов

2015а: 106). В эпоху глобализации и её осмысления современному читателю важно знакомство с разносторонними аспектами данного феномена. Учитывая специфику травелога как жанра, открывающего двери в инокультурные пространства и позволяющего постигнуть иной быт и образ мышления, важно оценить его потенциал и в контексте познания собственного культурного пространства с точки зрения иного индивида – автора, освещающего тот или иной локус в своём, новом для читателя ракурсе.

Исходя из вышесказанного, автор данного исследования имеет целью подчеркнуть особое рефлексивное наполнение произведений, ориентированных на младшего читателя – детского травелога – и их нацеленность на формирование или углубление региональной идентичности. Таким образом, в данном случае региональная поэзия и проза рассматриваются в качестве основы формирования современного взгляда в частности на такой общественный и литературный процесс как глобализацию и её отражение в жанре травелога.

Начиная хронологический обзор детской травелогии XX-XXI веков, интересно отметить, что в начале XX столетия уже при жизни «классика» детской хрестоматии С.А.Есенина его многочисленные произведения нашли своё место в педагогической литературе. Произведения как «В хате», «Черёмуха», «Поёт зима – аукает...», «Пастух», «Корова», «Русь советская», «Возвращение на родину», «Гой ты, Русь моя родная...» и др. расценивались как релевантный педагогический материал для самообразования и для трудовых школ. Современные же пособия, кроме поэм «Анна Снегина», «Пугачёв» и «Чёрный человек», содержат стихотворения как «Шаганэ ты моя, Шаганэ!...», «Я покинул родимый дом...», «Низкий дом с голубыми ставнями...», «Мелколесье. Степь и дали...», «Пороша», «Топи да болота», «Край ты мой заброшенный...», «Отговорила роща золотая...», «Разбуди меня завтра рано...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Письмо к женщине». Можно утверждать, что вышеперечисленные произведения, которые сам С.А.Есенин вряд ли относил к детским и воспитывающим определённые качества, как патриотизм, трудолюбие или эстетическое восприятие, в силу сформированных образов родного края и человека, там живущего и трудящегося, а также своих ритмических качеств, продолжающих традицию устного фольклорного творчества, отвечают реальным педагогическим потребностям образования в русской школе. К тому же, именно образ родного края в культурологическом и краеведческом аспекте позволяет причислить его поэзию к жанру региональной, ставящей на первый план не путешествие автора в неизвестный ему локус, а лингвокультурное погружение в окружающую действительность, возвращение от городского к сельскому, переоценку незаметных привычному глазу локальных ценностей.

Так, в стихотворении «Пастух» С.А.Есенин будто открывает читателю панораму своего края, ведёт его по живописным местам и, в манере, свойственной только ему, делает словесные зарисовки этих пейзажей:

*«Я пастух, мои палаты –  
Межи зыбистых полей,  
По горам зелёным – скаты  
С гарком гулких дупелей. <...>  
Святят зелено в сутёмы  
Под росойю тополя.  
Я – пастух; мои хоромы –  
В мягкой зелени поля. <...>  
Позабыв людское горе,  
Сплю на вырублях сучья.  
Я молюсь на алы зори,  
Причащаюсь у ручья».*

(Есенин: 1995: 52-53)

Возвышенно применяя к окружающему пейзажу сравнения «палаты» и «хоромы», С.А.Есенин не только окунает современного читателя в глубь истории русской лексики, но и, «молясь на алы зори», будто возвращает его в языческие времена, к представлениям о природе, о крае, о земле как о божественном, живом и всевластном. Таким образом, юный читатель XX или XXI века, путешествуя вместе с поэтом по его и своим родным местам, освежают – как лексически, так и эмоционально – своё восприятие уже знакомого края, тем самым пополняя спектр оттенков своей региональной идентичности и формируя более осознанную, современную относительно бывшей, картину окружающего мира.

На фоне деревенской поэзии С.А.Есенина, патристично манящей в глубь русского быта и уже со школьной скамьи вовлекающей читателя в противопоставление процессов глобализации, урбанизации и идей, им обратных, на рубеже 1920-30-х годов творчество таких современников С.А.Есенина как Б.Житков, К.Чуковский или Д.Хармс знакомят юного читателя с такими географическими понятиями как Африканский и Южно-Американский материки.

Однако, подобные произведения, характерные для данной эпохи и советской идеологии, представляют другую жанровую разновидность травелога – квазитравелог – имитацию, антипутешествие, определённое идеологическим посылом, обладающее очевидной пропагандистской функцией, дискредитирующее и «описывающее» чужой мир с целью погасить к нему читательский интерес (Кувшинов 2016: 30-31).

Хотя этот вид преимущественно именно детской травелогии ориентирован на квазизнакомство читателя с бытом, а в частности – с его недостатками в Западных странах, его также можно причислить к региональной поэзии или прозе, обращающей взгляд читателя на превосходство родного края: согласно Постановлению ЦК ВКП(б) «Об издательской работе» от 15 августа, «характер и содержание книги должны целиком отвечать задачам социалистической реконструкции: книга должна явиться могущественнейшим средством воспитания» (Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898-1988), 1984: 340, цит.по: Кувшинов 2015: 107). Несмотря на то, что под образами в таких квазипутешествиях зачастую скрывается сарказм в отношении общественного устройства, можно утверждать, что модерность данных произведений заключается в параллельности актуальных в то время правящих идей, заключённых в детской литературе, однако, рефлексивной взрослым читателем. Так как детские произведения, наполненные реалиями-штампами чужого мира (Кувшинов 2015b: 533), были типичными для детского травелога 1920-1930-х годов, это объясняет возможные расхождения в построении маршрута или описании определённого локуса в детском и «взрослом» травелоге: детская литература, лишённая критического анализа, более привержена событию, нежели детали, поскольку для читателя-ребёнка важен сам факт разворачивания действия в ином, отличном от действительного, пространстве; тогда как во «взрослой» литературе это может рассматриваться как непрофессионализм и свидетельство банального фактологического незнания (Кувшинов 2015b: 533)

Так, мотив путешествия в другие страны занимает значительное место в литературе для детей у Д.Хармса, хотя сам автор за границей не был (Кувшинов 2015b: 534). Несмотря на абсурд самой ситуации, когда травелог создаётся человеком, никуда никогда не выезжавшим, именно карикатурное изображение и переосмысление бытования в стране, где живёт автор, свидетельствует об ироническом или сатирическом отношении писателя к действительности (Кувшинов 2015b: 537). Однако, вышеупомянутое переосмысление, доступное взрослому читателю, для невзыскательного юного читателя 1920-1930-х годов означало некритическое восприятие содержания подцензурной литературы (Кувшинов 2015a: 107), причём именно взрослый читатель не может не уловить издёвки над советской повседневностью, когда знакомится с детским травелогом Хармса (Кувшинов 2015b: 538).

Так, в стихотворении «Профессор Трубочкин, входя...» (1933) травелог Д.Хармса представляет традиционный перечень локусов:

*«Был я в Америке  
был я в Австралии  
плавал я по морю  
лазал я на горы.  
Был и в Америке  
был и в Австралии  
был и на Северном полюсе  
На дно морское опускался <...>»*  
(Хармс 2000: 41, цит.по: Кувшинов 2015b: 537)

В рассказе Хармса «О том как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил» (1928) двое «путешественников» оказываются в «Бразилии» и встречают «туземцев», которые: «оказались небольшого роста, грязные и белобрысые» (Хармс 2000: 120) (Кувшинов 2015b: 538-539). Комизм ситуации для взрослого читателя заключается в том, что он прекрасно понимает, что «путешественники» повстречали не аборигенов Южной Америки, а советских крестьянских детей, которым совсем скоро станет жить и лучше, и веселее (Кувшинов 2015b: 539). Исследователи приходят к выводу, что у Хармса детский травелог не является реальным отчётом о реальном путешествии (Кувшинов 2015b: 540). Для него это, во-первых, доступный способ выражения своих квазимифологических представлений, а во-вторых, опыт глубоко-завуалированной критики той повседневности, к которой он относился с презрением и которую не принимал (Кувшинов 2015b: 540).

Таким образом, представители детской травелогии 1920-1930-х годов, в глазах взрослого читателя являясь критиками современного устроения общества, для юного читателя стали создателями ярких образов путешественников или аборигенов, которые именно своеобразием и непохожестью реальность будят в читателе интерес к дороге, к фантазированию, к воспроизведению и созданию собственных реалий путешествия или индивидуальных современных ценностей.

В контексте детской травелогии нельзя обойти вниманием детские произведения послевоенного периода середины XX века, уже реалистично, а не символично описывающие окружающий ребёнка локус. Такова, например, серия рассказов Сергея Розанова «Приключения Травки», представляющая вниманию читателя Москву данного периода. Данный локус преподносится как в качестве нового географического, так и мировоззренческого пространства, окунающего героя и читателя в ситуации, требующие решения как логического, так и психологического: главное действующее лицо – мальчик по имени Трофим, или Травка – теряется и, таким образом, окружающие его места раскрывают как особенности города и его культуры, так и особенности культуры разностороннего детского

мышления. Таким образом, именно маршрут, по которому следует маленький герой, становится своеобразной траекторией формирования его опыта и собственного, независимого восприятия окружающей действительности. Можно утверждать, что Москва, изображённая через призму этого детского восприятия, является «резюме» этого города, содержащим только самые значимые и смыслообразующие характеристики локуса, освобождённые от «взрослой шелухи», не перегруженные «взрослым опытом», на которых и строится представление о городе молодым поколением – представление, открытое индивидуальной рефлексии и современному переосмыслению. Данное произведение, в силу концентрации повествования в родном городе героя, можно отнести к жанру регионального детского травелога, способствующего региональной идентичности через углублённое знакомство данным местом:

*« – Папа, а я знаю, что в каждой электрической лампе светит капелька солнца. Но для этого трудилось и трудится очень, очень, очень много людей... Мне это говорил капитан Калашников. А он директор электростанции.*

*– Сынище! – удивлённо сказал папа и внимательно посмотрел на Травку сквозь очки. – Да ты, я вижу, без меня ещё поумнел! Ну погоди... Я загадаю тебе такую загадку, что ты её ни за что не разгадаешь! Вот погоди!*

*– Только ты, папка, потом сам разгадывай её подлиннее и поинтересней». (Розанов 1957)*

Данный отрывок из одной из финальных глав повести свидетельствует о том, что накопленный во время самостоятельного путешествия опыт героя наполнил его не только впечатлениями, которыми возможно поделиться, но и неосозаемыми подсознательными переменами, заставляющими по-другому смотреть на простые мелочи. Именно из мелочей состоит окружающая читателя реальность. Именно мелочи в детском сознании комбинируются иначе и, в результате, создают отличную от взрослого читателя картину мира. Таким образом, путешествие как маршрут и как жанр детской литературы позволяет деталям предстать перед ребёнком в ином, непривычном порядке и создать новое, для каждого ребёнка индивидуальное, современное видение реальности, сформировать отличную от другого читателя идентичность.

Понятие идентичности в контексте глобальных демографических процессов рассматривается не только исследователями в области культурологии, языкознания или педагогики, но и является неизменным компонентом художественных произведений на протяжении всего XX столетия. Миграционные процессы, вызванные различными социополитическими факторами, приводят к потребности в переконструировании этнической идентичности. Так, после распада Советского Союза, в заново обретших свою независимость республиках сформировались группы русскоговоря-



щих этнических меньшинств, с одной стороны, сохраняющих свой язык и культурную принадлежность, а с другой – испытывающих необходимость в эффективных ассимиляционных механизмах, которые помогают мигрантам уже не первого поколения сформировать идентичность, включающую в себя компоненты двух или более культур – русской и культуры этноса той или иной независимой республики.

Примером подобных литературных механизмов, дающих юному читателю возможность познать неизведанные корни географической родины, являются переводы детской или юношеской литературы местных авторов на русский язык. Так, действие произведения значимого эстонского писателя Яана Кросса «Мартов хлеб», созданного в 1973 и переведённого на русский язык в 2009 году (Кросс 2009), происходит в средневековом Таллинне. С одной стороны, автор открывает юному читателю глаза на определённые социо-культурные факторы и историю родного города. С другой стороны, в силу сверего переводного характера, произведение вовлекает читателя в мир, в мировоззрение, в особенности эстонской литературы, отражающие ценности эстонской культуры. Таким образом, представитель русской культуры, зачастую получающий образование именно в контексте ценностей родной культуры, однако существующий в реалиях общества неродного ему этноса, через подобную переводную детскую травелогию получает новый современный взгляд на особенности родного края, углубляя свою региональную идентичность на грани двух культур. Можно предположить, что именно эти особенности, преподнесённые в индивидуальной манере автора и побуждают по-иному взглянуть на привычные пейзажи:

*«Чудесное раннее утро. Ты стоишь на Ратушной площади и сквозь подошву отчётливо ощущаешь приятные, плоские и твёрдые спины камней на мостовой. И если ты крепко зажмуришься, <...> когда ты снова откроешь глаза, то увидишь Ратушную площадь совсем не такой, какой ты её только что видел. <...> Ты увидишь всё уже не таким, какое оно сейчас, а в точности таким, каким всё было ровно пятьсот тридцать три года тому назад» (Кросс 2009: 6).*

К тому же, заключительные слова этой повести-сказки намекают на её потенциал формировать у читателя новый взгляд, призывают его к комментарию прочитанного, открывают дверь к самопознанию – не поверхностному, а более глубокому познанию своей культуры:

*«И ты идёшь вместе с псом домой, жуёшь вместе с ним мартовомарципанное сердце, и, быть может, ты чуточку более задумчив, чем раньше, когда вёл пса на прогулку» (Кросс 2009: 60).*

В детской травелогии, которая, как можно сделать вывод исходя из вышепредставленных произведений, концентрируется на регионе читателя, особым поджанром выступает так называемый библиотравелог

– путешествие по литературному или просто литературоцентричному миру (Черняк 2014: 98), в случае которого маршрутом становится маршрут гипотетического чтения, путешествие не только по заданному сюжетом вымышленному миру, но и по миру литературных героев (Черняк 2014: 102). Одним из ярких примеров данного поджанра является роман Жвалевского и Пастернак «Смерть мёртвым душам» – остросюжетный триллер, действие которого разворачивается в библиотеке, а главные герои триллера – книги (Жвалевский, Пастернак 2014: 5, цит.по: Черняк 2014: 100). Исследователи подчёркивают важную познавательную установку этого библиотравелога: увлекательный сюжет триллера, приключения Вали и Никиты, споры и примирения, загадки и их расшифровки происходят на фоне строящегося с той же точностью, что и сюжетные линии романа, читательского маршрута (Черняк 2014: 102).

Таким образом, можно утверждать, что в данном произведении также действует «закон» региональной травелогии: познание своей культуры, обретение в данном случае русской литературной идентичности формирует интерес к дальнейшему литературному путешествию, однако, и к созданию своего собственного, индивидуального, то есть современного взгляда на литературу родного края, вызывает комментарий читателя, призывает его к продолжению подобных чтений.

Похожим эффектом формирования региональной литературной идентичности можно считать просветительский проект «Каменный пояс. Путешествие по Уралу с детскими писателями», рассчитанный на совместное чтение взрослых и детей (Барковская 2016: 34), в рамках которого 19 уральских детских писателей рассказывают о 28 местах, в которых сами побывали, которые любят (Барковская 2016: 34). Особым достоинством данной книги исследователи называют её открытость для продолжения, как самими авторами, так и детьми, в рамках их школьных проектов, соединяющих географию, историю, культурологию, литературу – и семейные предания, рассказы старожилов о своём городе, селе, заводе, горе, озере или заповедном лесе (Барковская 2016: 35). Отмечается, что педагогическое и воспитательное значение книги трудно переоценить (Барковская 2016: 35), так как через эти книги «место» заявляет о себе, но неизбежно преломляясь в субъективном голосе автора, проецирующего на предмет изображения свои представления о мире, свои комплексы и стереотипы (Барковская 2016: 32). Можно предположить, что данная субъективность, направленная на знакомство читателя с родным краем разными авторами в своём индивидуальном стиле, а также произведения этих авторов, собранные под одной «травелогической крышей», позволяет юному читателю в первую очередь научиться делать свой комментарий, а в последствии уже строить свой современный взгляд на родной край.

Отмечается, что путевая проза – универсальная матрица постижения «иноного», создания и закрепления «образа другого» на разных уровнях художественного обобщения вне зависимости от задач автора, а следовательно, и его нарративной стратегии (Мамуркина 2013: 112, цит.по: Кувшинов 2015а: 107). Как доказывают вышеприведённые произведения детской травелогии, будь то есенинские постоятели детских хрестоматий, влюблённо и романтично зовущие в родное село, путешествия-пустышки, как Кувшинов (2015а: 107) называет квазитравелог Хармса, Чуковского или Житкова, или реализм детского травелога Сергея Розанова, субъективные образы родного края уральских писателей или литературные проекты-библиотравелогии XXI века, призывающие ребёнка продолжать, создавать, формировать своё мнение – детская путевая проза обладает ценной особенностью для современной нам эпохи глобализации: она позволяет читателю общаться со своими истоками – литературными, культурными, историко-географическими. Детская травелогия, ведущая читателя по реальным или выдуманным маршрутам, во многом отличается от взрослой именно регио-центричностью. Однако, не преувеличивает значения этноцентричности. Знакома читателя с определённым локусом, она зачастую подчёркивает его способность совмещать в себе компоненты и представителей различных культур. Таким образом, хоть произведения детского травелога зачастую основаны на воспитании чувства патриотизма, они прежде всего воспитывают чувство равенства в соседстве с индивидуальностью. Именно воспитание индивидуального и ценящего взгляда на родной край, по мнению автора, позволяет юному читателю развить современный взгляд не только на географическую позицию, но и на жизненную, которая из детского литературного мира может «перекочевать» уже во взрослую травелогию и культурфилософию, определяющую строй новых артефактов культуры.

Подводя итоги вышесказанного, детский травелог можно определить как вид региональной литературы, которая способствует формированию региональной идентичности у читателя и тем самым расширяет его возможности самопознания и формирования современной картины мира.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Барковская 2016:** Барковская, Н.В. «Путешествие по Уралу» с книгой: *материалы для элективного курса*. Ж: Филологический класс, № 1 (43), с.31-36, 2016 [дата доступа: 3.08.2016] <http://cyberleninka.ru/>

**Есенин 1995:** Есенин, С.А. *Полн. собр. соч.*: В 7 Т. (9 кн.). Гл. ред.: Ю.Л.Прокушев. Т.1. Сост. и коммент. – А.А.Козловский. М: Наука; Голос, с.52-53, 1995.

**Касимова 2015:** Касимова, А.Б. Детский травелог К.К.Случевского «Вниз по Волге». Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве. *Сборник научных трудов V Международной научно-практической конференции*. Отв. Ред.: Милогина, Е.Г. Тверь: Тверской государственный университет, с.232-239, 2015. [дата доступа: 3.08.2016] <http://elibrary.ru/>

**Кросс 2009:** Кросс, Я. *Мартов хлеб*. Пер. О.Самма. Таллинн: Эстонский культурный центр «Русская энциклопедия», 2009.

**Кувшинов 2015а:** Кувшинов, Ф.В. О детском травелог в русской советской литературе 1920-1930-х гг. Ж: *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 7 (49): в 2-х ч. Ч.1, с.105-108, 2015. [дата доступа: 3.08.2016] <http://elibrary.ru/>

**Кувшинов 2015б:** Кувшинов, Ф.В. *Травелог в детской литературе 1920-1930-х гг.: Даниил Хармс*. Ж: *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 7-1 (49), с. 533-541, 2015 [дата доступа: 3.08.2016] <http://elibrary.ru/>

**Кувшинов 2016:** Кувшинов, Ф.В. *И.Н.Жуков: африканское путешествие во времени*. Ж: *Филологос*, 2 (29), с. 30-34, 2016 [дата доступа: 3.08.2016] <http://elibrary.ru/>

**Розанов 1957:** Розанов, С. *Приключения Травки*. Москва: Детгиз, 1957 [дата доступа: 3.09.2016] <http://lib.ru/TALES/ROZANOW/travka.txt>

**Черняк 2014:** Черняк, М.А. «Библиотравелог» в новейшей прозе для подростков: к вопросу о жанровой трансгрессии в современной литературе. Ж: *Уральский филологический вестник*, № 4, с.91-106, 2014. [дата доступа: 3.08.2016] <http://elibrary.ru/>

## МАКА ELBAKIDZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### Leo Kiacheli's "Escalade" and a Concept of Bakhtin's Carnivalization

According to Bakhtin's theory, a carnivalistic world is dual. All that is colorless and ordinary in everyday life acquires sacral status during the carnival. The main characteristic of this phenomenon is considered the carnival freedom, disregard for corporative rules and social norms. Mask as a guarantee of anonymity plays a leading role. It covers not only the true face of a man, but also equips it with other mask; Laughter performs a major role in the carnival culture, as a mechanism of revaluation of values; laughter is a universal, public, ambivalent, utopian, a contemplator of the universe; During the carnival there is no distinction between actors and spectators – everybody are involved irrespective of age, gender and social status, hence, the carnival is the life itself .

Leo Kiacheli's novel expresses the very essence of the theory of carnivalization – the complexity of the principles of man's inner world outlook and spontaneous-dialectical interpretation of the phenomenon of this world.

**Key words:** Symbolism, Bakhtin, Carnivalization

## მაკა ელბაძიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ლევო ქიაჩელის „ესკალადე“ და ბახტინის კარნავალიზაციის კონცეფცია

*“И под маской – так спокойно*

*Расцвели глаза”.*

Александр Блок. «Неизбежное». 1907 г.

ლიტერატურული კარნავალის წყაროდ მიჩნეულია „რეალური“ კარნავალი – სინკრეტული სანესჩვეულებო-სანახაობითი ფორმა (ე.წ. „სანახაობა რამის გარეშე“), რომელსაც აქვს სიმბოლური ქმედებების მკაფიოდ განსაზღვრული სისტემა, გამსჭვალული ე.წ. „სტიქიური დიალექტიკით“ – თავისებური შეხედულებით სამყაროზე, ყოფიერებასა და დროზე. „კარნავალიზაცია“, როგორც ცნება, როგორც სემიოტიკური თეორია, ლიტერატურათმცოდნეობაში და კულტურულ კვლევებში შემოიტანა მიხეილ ბახტინმა. თავის ვრცელ ნაშრომში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუასაუკუნეებისა და რენესანსის სახალხო კულტურა“ (1965)\* მან კარნავალის ცნება, კერძოდ კი, დიდი მარხვის წინ გამართული ყოველწლიური დღესასწაული, მიუსადაგა ახალი დროის ყველა კულტურულ მოვლენას. კონცეფციის მთავარი იდეაა ე.წ. „ორმაგი დაპირისპირების ინვერსია“, უფრო სწორად, ბინარულ ოპოზიციათა არსის მთლიანად „ამოტრიალება“. ბახტინის მიხედვით, როდესაც ადამიანი მიაშურებს საკარნავალო მოედანს, რათა დიდმარხვის დასრულებამდე დროებით გამოეთხოვოს მინიერ სიამეთ, ქრისტიანული კულტურის ყველა მთავარი ოპოზიცია და ყველა ყოფითი წარმოდგენა ერთმანეთს ადგილებს უცვლის. შესაბამისად, კარნავალი (მხედველობაში გვაქვს კარნავალური ტიპის დღესასწაულთა ერთობლიობა (შდრ. ანტიკური სატურნალიები)) – ესაა ე.წ. „ამო-

\* ნაშრომზე მუშაობა მ. ბახტინმა 1940 წლისთვის დაასრულა, 1946 წელს დისერტაციის სახით დაიცვა, წიგნად კი თითქმის 20 წლის შემდეგ გამოაქვეყნა.

ყირავებული“ სამყარო, რომელიც არ ცნობს წოდებრივ, იერარქიულ თუ ყოფით ბარიერებს. საკარნავალო მოედანზე გამოსულ ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულება არის თავისუფალი, გულწრფელი, არადისტანცირებული (ბახტინი 1965: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Baht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php)). სოციალურ ფამილიარიზაციას აღმავებს კარნავალის სხვა კატეგორიებიც – ექსცენტრულობა, პროვანაცია, მეზალიანსი. კარნავალური კატეგორიები ატარებს მსოფლმხედველობრივ ხასიათს, თუმცა ზემის მონაწილეთა მიერ ისინი არ განიხილება როგორც განყენებული ცნებები, არამედ ეს ყოველივე განცდილია, როგორც სახალხო დღესასწაულის ნახევრადრეალური-ნახევრადფანტასტიკური ატმოსფერო. კარნავალის არსი ადამიანთა მიერ „გაქვავებული“, გამყარებული საზოგადოებრივი ნორმების ე.წ. ხალისიანი მიუღებლობაა. შესაბამისად, კარნავალური სიცილიც ამბივალენტური სიცილია, ერთი მოვლენის ორი სანიანალმდეგო პოლუსის მომცველი – როცა ქება გიბრუნდება ძაგებად, „მაღალი“ ეშვება „დაბლა“ და პირუკუ, რაც არღვევს სამყაროს იერარქიული წესრიგის სტერეოტიპს. უგულბებლყოფილია დროის ტრადიციული გაგებაც – სიცილი ადამიანს „ამოაგდებს“ რეალური დროიდან და მისდა უნებურად გადაიყვანს ისტორიულ „დიდ დროში“, უთავისუფლებს რა გზას ახლისკენ, მომავლისკენ. აქედან გამომდინარეობს კარნავალის სპეციფიკური დამოკიდებულება დროის მიმართ.

ბახტინის თეორიის თანახმად, კარნავალი, რასაკვირველია, არ არის რელიგიური რიტუალი, როგორც, მაგალითად, ქრისტიანული ლიტურგია, რომელსაც ის გენეტიკურად უკავშირდება. სიცილის საწყისი მას მთლიანად ათავისუფლებს ყოველგვარი რელიგიურ-საეკლესიო დოგმატიზმისგან და არ ატარებს მისტიკურ ხასიათს. უფრო მეტიც. ზოგიერთი კარნავალური ფორმა არის პაროდია საეკლესიო რიტუალისა და ეკუთვნის ყოფიერების სრულიად სხვა ფორმას, მაგალითად, თეატრალურ სანახაობებს\*. ბახტინის აზრით, შუასაუკუნეების თეატ-

\* ბახტინის თეორიას აღფრთოვანებულ გამომხაურებებთან ერთად მძაფრი კრიტიკაც მოჰყვა. ვიკტორ შკლოვსკიმ რაბლეს შემოქმედებისა თუ კარნავალის ბახტინისერული ანალიზი თავად ტექსტისა და კონტექსტისგან არაადეკვატურად შორს მიიწინა და, ამდენად, სრულიად არაისტორიული უწოდა; მიხეილ გასპაროვი ბრალს სდებდა ბახტინს მემარცხენე დესტრუქტივიზმსა და „ღირებულებათა ნიჰილისტურ გადარჩევაში“. სერგეი ავერინცევის აზრით, ბახტინი პასუხისმგებელი იყო კარნავალის მეცნიერულ მითოლოგიზებაში, რაც, სხვა თუ არაფერი, შუა საუკუნეთა რელიგიურ-კულტურული კონტექსტის გაუთვალისწინებლობასა და რელიგიურ უგრძობელობას ემყარებოდა. ზოგიერთი მედიევისტის თვალსაზრისით, რეალური კარნავალი, – რელიგიური დღესასწაული, – და, მეორე მხრივ, ბახტინის მიერ აღწერილი კარნავალი იმდენად შორს იყო ერთმანეთისაგან, რომ

რალურ-სანახაობითი ფორმები მიისწრაფოდნენ ხალხურ-მოედნური კარნავალური კულტურისკენ და, გარკვეულწილად, შედიოდნენ მის შემადგენლობაში, თუმცა ამ კულტურის მთავარი საკარნავალო ბირთვი სრულებითაც არ იყო წმიდა თეატრალურ-სანახაობითი ფორმა და საერთოდ არ გვევლინებოდა ხელოვნების სახედ. იმყოფებოდა რა ხელოვნებისა და რეალური ცხოვრების ზღვარზე, კარნავალი წარმოადგენდა თავად ცხოვრებას, თუმცა შეიცავდა თამაშის ელემენტებს (ბახტინი 1965: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Baht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php)).

მაინც რა არის კონკრეტულად ბახტინის კარნავალიზაციის თეორიის ძირითადი იდეური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები?

1. კარნავალმა არ იცის დაყოფა მონაწილეებად და მაცურებლებად. მან არ იცის რამბა სანყის ფორმაშიც კი. რამბა გაანადგურებდა კარნავალს (ისევე როგორც რამპის მოშლა გაანადგურებდა თეატრალურ სანახაობას). კარნავალს არ ჰყავს მაცურებელი, შესაბამისად, მას კი არ უყურებენ, არამედ მასში ცხოვრობენ, თანაც მისი მონაწილეა ყველა, განურჩევლად საზოგადოებრივი მდგომარეობისა, ამიტომ თავისი იდეით ის საერთო-სახალხოა. ვიდრე კარნავალი არ დასრულდება, არავისთვის არ არსებობს სხვა რეალობა, კარნავალურის გარდა. მას თავს ვერაფრით დააღწევ, რადგან კარნავალმა არ იცის სივრცული ფარგლები. კარნავალის დროს ადამიანები ცხოვრობენ მხოლოდ მისი კანონებით, უფრო სწორად, კარნავალური თავისუფლების კანონებით. ამ თვალსაზრისით, კარნავალი უნდა აღვიქვათ არა როგორც თეატრალურ-სანახაობითი ფორმა, არამედ რეალური (მაგრამ დროებითი) ფორმა თავად ცხოვრებისა, რომელსაც არა მხოლოდ გაითამაშებდნენ, არამედ რომლითაც კარნავალის პერიოდში ცხოვრობდნენ კიდევ. ბახტინის აზრით, კარნავალისას თავად ცხოვრება თამაშობს, ოღონდ

---

შეიძლება გვესაუბრა ორი სრულიად განსხვავებული კულტურული მოვლენის შესახებ. კრიტიკა მიმართული იყო, აგრეთვე, რელიგიურ-სულიერ განზომილებათა კუთხით: არონ გურევიჩი მსუბუქი ირონიით აღნიშნავდა, რომ ბახტინის 600 გვერდიან წიგნში შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული კულტურის შესახებ ერთხელაც არ იყო ნახსენები ღმერთი, ალექსეი ლოსევი ბახტინის თეორიის მძაფრ საკუთარ კრიტიკას აგვირგვინებდა რაბლეს ბრალდებით „სატანიზმში“. ბორის გროისსა და მიხაილ რიკლინს კი მიაჩნდათ, რომ კარნავალიზაციის თეორია თავისი არჩევანითა და ღირებულებებით (როდესაც ერთმანეთისგან არ არის გამიჯნული მაღალი და დაბალი, წარმმართველი და დაქვემდებარებული, როდესაც გაუფასურებელია ინდივიდუალური ადამიანის ღირებულება) სწორედაც რომ კულტურულად ამართლებს და თეორიულ-მხატვრულად ამკვიდრებს იმ სტალინურ ტოტალიტარიზმს, რომელიც საბჭოთა კავშირში თუ სხვა კომუნისტურ ქვეყნებში ათწლეულების განმავლობაში ბატონობდა (ლადანიძე 2010:249–250). თუმცა არსებობდა რადიკალურად განსხვავებული თვალსაზრისიც: არაერთი მკვლევარი ამ თეორიას მიიჩნევდა ხილად ძველსა და ახალ კულტურათა შორის.



სასცენო მოედნის, რამპის, მსახიობების, მაყურებლების, ყოველგვარი თეატრალური სპეციფიკის გარეშე. ცხოვრების რეალური ფორმა, იმავდროულად, გვევლინება მის განახლებულ, იდეალურ ფორმად (ბახტინი 1965: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Baht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php)).

2. ოფიციალური დღესასწაულებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ერთგვარად „აკანონებდნენ“ და აძლიერებდნენ არსებულ მსოფლიო წესრიგს – იერარქიულ, რელიგიურ, პოლიტიკურ და მორალურ ფასეულობებს, ხელს უწყობდნენ მის სტაბილურობასა და ურყევობას – კარნავალი იყო გათავისუფლება არსებული „წესრიგისგან“, ყოველგვარი უტილიტარულობისა და პრაქტიციზმისგან, პრივილეგიების, ნორმებისა თუ აკრძალვებისგან. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა იერარქიული ბარიერების რღვევას. კარნავალისას ყველა ადამიანი თანასწორი იყო და მათ შორის სუფევდა თავისუფალი, ფამილიარული კონტაქტის ატმოსფერო. იდეალურ–უტოპიური და რეალური დროებით ერთ მთლიანობად იქცეოდა; ეს იყო დროებითი „შესვლა“ უტოპიურ სამყაროში (ბახტინი 1965: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Bაht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php)).

3. კარნავალური კონტექსტის განუყოფელი ნაწილია ნილაბი, სახალხო კულტურის ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი ელემენტი. ნილაბის ფენომენი უკავშირდება მეტამორფოზებს, ბუნებრივი საზღვრების რღვევას. ნილაბში ხორცშესხმულია ცხოვრების სანახაობითი მხარე, ვინაიდან მას საფუძვლად უდევს სინამდვილესა და მხატვრულ აზროვნებას შორის სრულიად განსაკუთრებული, უძველეს სანესჩვეულებო-სანახაობითი ფორმებისთვის დამახასიათებელი ურთიერთმიმართება. ნილაბი ნათლად ასახავს გროტესკის არსს. მისი დერივატივებია პაროდია, კარიკატურა, გრიმასა... (ბახტინი 1965: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Baht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php)).

კარნავალური მსოფლალქმის ტრადიციას შეგვიძლია თვალი ვადევნოთ მე-20 საუკუნის ლიტერატურაშიც, ყველაზე ხშირად იმ ნაწარმოებებში, რომელთათვისაც დამახასიათებელია ისტორიული პროცესების მოდელირების ტენდენცია, ე.წ. დიალოგური მიმართებები წარსულსა და აწმყოსთან (რომანი, მითი, ფანტასტიკა, ანტიუტოპია)\*. კარნავალური ობერტონები ჟღერს, ერთი შეხედვით, ისეთ განსხვავებულ თხზულებებში, როგორებიცაა ანდრე ბელის „პეტერბურგი“, თო-

\* ი. რატინის დაკვირვებით, ამ შემთხვევაში კარნავალი თავისი კლასიკური გაგებით კი არ ვლინდება, არამედ მოდიფიცირებულია და, უმეტესწილად, გა-დაფარულია ფსევდოკარნავალური ნარატივითა და მისთვის ნიშანდობლივი ტექსტუალური ფორმებით, როგორებიცაა: ფსევდოპაროდია, ფსევდოსიბრძნე, ფსევდოსიყვარული, ფსევდოოჯახი, ფსევდოლირებულებები და სხვ. (რატინი 2009: 81-92).



მას მანის „იოსებ და ძმანი მისნი“, ჰერმან ჰესეს „ტრამალის მგელი“, ჯეიმს ჯოისის „ულისე“, ჰემინგუეის „ფიესტა“, მარკესის „მარტოობის 100 წელიწადი“, ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“ და ა.შ. (ლექსიკონი 1987:150-151).

ადამიანის გარეგნული იერსახის ნიღაბთან გაიგივება ერთ-ერთი მყარი მხატვრული ხერხია მე-20 საუკუნის დასაწყისის მოდერნისტულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით სიმბოლიზმში (ამას მონმოზს, თუნდაც, *commedia dell'arte*-ს (კოლომბინა, პიერო, არლეკინი და ა.შ) თუ კლასიკური ტრაგედიის პერსონაჟების (ჰამლეტი, ოფელია) ხშირი გამოყენება პოეტ-სიმბოლისტთა მიერ). ეს ტენდენცია შეიძლება აიხსნას იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელი თავისებურებით, რომელმაც მთლიანად გადაანაცვლა რეალობა/რეალობის თუ ჭეშმარიტება/სიცრუის ვექტორები; ხილული, აღქმადი „ხატი“ ადამიანისა გაიზარა როგორც ნიღაბი, რომელსაც პიროვნება გარემომცველი საზოგადოების წინაშე იფარებს (სოლოგუბი). როგორც ა. ბელი თავის მემუარებში „ორ რევოლუციას შორის“ მიუთითებს, ადამიანი მზადაა, ნიღაბქვეშ დამალოს თავისი ნამდვილი „მე“, რათა შეუძლებელი გახდეს „მისი სულის ბნელი მხარის“, მისი ჭეშმარიტი დემონური არსის დანახვა (მოკინა 2004:15).\*

ნიღბის როლს თამაშობს კოსტიუმიც, მაგრამ არა მხოლოდ სამასკარადო. ამ ფუნქციის მატარებელია მაიაკოვსკის ეპატაჟური ყვითელი პერანგი, ესენინის ცილინდრი, ტიციან ტაბიძის წითელი მიხაკი თუ ბრიუსოვის სერთუკი. უფრო მეტიც. „ერთგვარი ნიღბებია ქართველ ცისფერყანწელთა სახელებიც: ტიციანი, პაოლო, კოლაუ, ნიკოლო“... (მილორავა 2016: 101).

საზოგადოდ, ნიღაბი, როგორც სიმბოლო, ფერისცვალებას, ტრანსფორმაციას, საიდუმლოს, გამოუცხადებელ არსს, და, რალა თქმა უნდა, საკუთრივ შენიღბვას განასახიერებს (სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია 2007: 8). ირგებს რა ნიღაბს, ადამიანი, ფაქტიურად, ასრულებს იმ სამყაროს კანონებს, რომელშიც ცხოვრობს, მაგრამ, იმავდროულად, თავისი სახე-ნიღბით ის ხდება ერთგვარი სარკე „მსოფლიო გრიმასისა“, ნიღბისა, რომელიც აფარებული აქვს მსოფლიოს, ვინა-

\* ადამიანის სახეს და ნიღაბს ერთმანეთთან აიგივებს ნიცშეც. ადამიანის პირისახე, მისი აზრით, ჰგავს ნიღაბს, რადგან სწორედ ამ უკანასკნელს შეუძლია სათანადოდ გამოხატოს ადამიანური ბუნების არსი. ნიცშეს აზრით, სახე-ნიღაბი არა მარტო მალავს ადამიანის არსს, არამედ ამშვენებს კიდევ მას. როგორც კი ადამიანი ნიღაბს იხსნის, გარშემოყოფთ იპყრობს შიში მისი შინაგანი სიცარიელის გამო „ღმერთის ნიღბით დაიფარეთ თავი თქვენზე თავიდან, თქვენ „უბინონო!“ ღმერთის ნიღაბში დაიმალა თქვენი საშინელი ჭიკაყელა (ნიცშე 1993: 97). შდრ. ვალერი ბრიუსოვი: „<На свете нет людей – одни пустые маски./Мы каждым взглядом лжем, мы прячем каждый крик>“ («Да, в нашей жизни есть кумир для всех единый...») (ბრიუსოვი 1973: 275)).

იდან ადამიანის ნილაბი შერჩეულია გარემომცველი სამყაროს ფასე-  
ულობათა შესაბამისად (ბელი 1994: 400).\*

მოდერნისტულმა მწერლობამ აითვისა ნილბის ორმაგი ბუნება: ერთ შემთხვევაში ის აღიქვამს ნილაბს, როგორც ნიშანს, ცდილობს ჩას-  
წვდეს ნილბის ჭეშმარიტ არსს და მისი მეშვეობით შეიცნოს და შეისწავ-  
ლოს „მივიწყებული ენა“ – სამყარო. მეორე შემთხვევაში კი ხელოვანი  
თვითონ იფარებს ნილაბს და მის მიღმა დაცული თავისუფლად გამოსახ-  
ავს სამყაროს – ტექსტს. ცისფერყანწელთა მსოფლალქმამში შეიკრა ეს  
წრე: უცნობი – ნილაბი – ნაცნობი – ისევ უცნობი (მაგ. გრიგოლ რობაქ-  
იძის ლექსი „ავტომედალიონი“). თანაც მოდერნისტული აზროვნების  
მიერ მიღებული და აღიარებული ალქმის სისტემის მიხედვით, დიდხანს  
იდეალურთან, მეტაფიზიკურთან შეხება შეუძლებელია და სუსტი ძაფი  
მალევე წყდება, მაგრამ რჩება ერთ პოეტურ სახეში გაერთიანებული  
წამიერად ნილაბახდილი ნაცნობი და მარადიული უცნობი – ანარეკლი  
(მილორავა: 2016: 101).\*\*

\* იხ, ასევე, ა. ბელის სტატია „ნილბები“, გამოქვეყნებული ჟურნალ „ვევის“ («Весты») 1904 წლის ნომერში. შდრ. ალექსანდრ ბლოკის ლექსების ციკლი „თოვლის ნილაბი“ (1907), რომელშიც ნილაბი წარმოდგენილია როგორც მოჩვენებითობა, საბურველი, რომლის მიღმაც არაფერია. ბლოკთან ეს ნილაბი ლამაზი, უცნობი ქალია, რომლის ღიმილიც ადამიანს გულში ალტაცებასთან ერთად შიშსაც აღუძრავს. ის ერთდროულად საშინელიცაა და ლამაზიც, სასტიკიც და მომაჯადოებელიც. თოვლისა და ნილბების სამყაროს ურთიერთმიმართება მიუთითებს იმაზე, რომ მხოლოდ „გრძნობათა თეატრალურობის“ შენარჩუნების შედეგად არის შესაძლებელი სიყვარულის საგნობრიობის შენარჩუნება. ნილბის მოგლეჯა, უტყუარობის მიღწევა და ა.შ – ეს მხოლოდ თეატრალური შესტებია, რომელთა აღქმაც მხოლოდ თეატრის კანონებითაა შესაძლებელი. ნილბების სამყარო იმიტაც არის გამორჩეული, რომ მოცემული სახის მიღმა შეუძლებელია რეალური სახის პოვნა. მხოლოდ აჩრდილთა ტოტალურ სამყაროს შეუძლია, ერთი მხრივ, დათრგუნოს ადამიანი – აიძულოს, შეეგუოს მისთვის განკუთვნილ როლს და თეატრალური ქმედებების უნებლიე მაყურებელი გახდეს, მეორე მხრივ, შეიძლება პოეტური შთაგონების წყაროდაც კი იქცეს.

\*\* შდრ. გრიგოლ რობაქიძე: „დემოკრიტეს „გარსი“, პინდარის „აიდოლონ“, გერმანული „აბბილდ“, ნიშანი ამ სახის არის მასკა, ნილაბი და დააკვირდით, იმ კულტებში, სადაც ცვლა ყოფის საიდუმლოდ არის გამოცხადებული, ქცევა მასკით ხდებოდა, მაგ., დიონისოს კულტში. „მე“ უნდა გაიხსნას, უნდა გაირღვეს. არსი უნდა გადავიდეს ყოვლადში. პიროვნება უნდა ეზიაროს ზეპიროვნულს; ეს არის დიონისოს ფენომენი და მერე როგორი იყო რიტუალი ამ ფენომენისა? მასკის აფარება, მასკის, რომელიც დიონისოს სახავდა. „მე“ უნდა გაირღვეს, რომ ზიარ იქმნას ყოვლისა. ეს „გარღვევაც მასკურ ხდებოდა“ (რობაქიძე 1984:353). ამ თვალსაზრისით საინტერესოა კონსტანტინე გამსახურდიას მიერ შექმნილი სახე-ნილბები: ლილ-სიმახინჯეს ჩამოფარებული ყალბი სილამაზის ნილაბი („ლილ“), ქოსა გახუს გიჟის ნილაბი („ქოსა გახუ“), შავჩოხიანი წითურის – დემონის – ნილაბი („ტაბუ“) (მილორავა 2016: 102) და ა.შ.

მოდერნისტული მხატვრული აზროვნების საყრდენი – მილმურის დომინანტურობა და სამყაროს არსისა და აღქმის შესახებ იდეალისტური ფილოსოფიის იდეები მკვეთრად აისახა ლეო ქიაჩელის ადრეული პერიოდის ტექსტებში (მილორავა 2016:95). რა არის საყარო – ობიექტური რეალობა თუ შეგრძნებათა კომპლექსი? – ესაა მთავარი კითხვა, რომელიც მწერლის 10–იანი წლების ნოველებშია დასმული. „არსებობს თუ არა მოვლენა, გინდ ქვეყნიერება, თავისთავად, ან, როგორც გერმანელები იტყვიან, an sich, თუ იგი ჩვენი ფანტაზიის ნაყოფია?“ („შეურაცხყოფილი“. ქიაჩელი 1984: 351).\* ერთ კითხვას მოსდევს მეორეც: „რანაირია იგი თავისთავად და რანაირია იგი, როგორც ჩვენი ფანტაზიის ნაყოფი?“ (იქვე). ეს ის სიტუაციაა, როცა „იკარგება ზღვარი ფაქტსა და წარმოდგენას შორის. ადამიანს წარმოდგენა რეალობად ეჩვენება, ხოლო რეალობა აღარ აჯერებს და წარმოდგენის სახეს ღებულობს. იგი ვერ პოულობს ფაქტისა და ილუზიის განმასხვავებელ ნიშნებს და საკუთარ უსუსურობას საერთოდ კაცობრიობის ცოდნის უსუსურობამდე აზოგადებს (ცისკარიძე 1994: 221).\*\* ჭეშმარიტ არსთან მიუღწევლობის, ყოველივე ამქვეყნიურის ილუზორულობის სიმბოლო ამ მწერალთანაც ნიღაბია, ხოლო მისი თუნდაც წამიერად ახდა – მილმური სამყაროს დანახვის გზა.\*\*\*

ნოველა „Escalade“-ში (1916 წ) აღწერილი შვეიცარიის პატარა ქალაქი თითქოს „სიმბოლისტთა სარკეში“ არეკლილი მიღმა სამყაროა – ფანტასტიკურ ნიღაბთა საუფლო, რომლის ჭეშმარიტი არსიც მირაჟი და სიცარიელეა („განა ასე ტყუილად არ იბრძვის კაცობრიობა? განა

\* შდრ. პედრო კალდერონის პიესა „ცხოვრება სიზმარია“ (1635 წ), რომელშიც რელიგიურ-ფილოსოფიური დრამის ჟანრის ფარგლებში დრამატურგმა შეძლო ადამიანის ბუნების ფარული არსის გახსნა. სამი „ხორნადისგან“ შემდგარი პიესა (ხორნადა – ერთ დღეში გავლილი ადამიანის ცხოვრების გზა) ადამიანის სულიერი განვითარების სამ ეტაპს განასახიერებს, რომელთაც ერთგვარად აერთიანებს თეზა – „გაღვიძებამდე გვიძინავს“ – გაცხადებული მთავარი პერსონაჟის, სიგიზმუნდოს სიტყვებში. სძინავს მეფეს, რომელიც ნეტარებას განიცდის თავისი მმართველობით, სძინავს მდიდარს, რომელიც აამებს ხორცს ყოველგვარი მატერიალური კეთილდღეობით, სძინავს ღარიბს, რომელიც მწარედ უჩივის ზედს. მაგრამ ადრე თუ გვიან ყველას ეწვევა სიკვდილი – ცხოვრებისგან გამოღვიძება. ამიტომ ადამიანის უპირველესი მოვალეობაა სიკეთის ქმნა, ვინაიდან სიკეთეა ერთადერთი რამ, რაც ტოვებს კვალს – როგორც სიზმარში, ისე ადამიანის არსებობაში.

\*\* არა, მართლა, იქნებ ის, რაც ჩვენ გვიზიდავს ცხოვრებაში, რაც ამდენ აღტყინებას იწვევს ჩვენში და ხშირად თავსაც კი გვაგინებინებს, თავისთავად არაფრად აღირდეს და ისეთი სრულიად უმნიშვნელო რამ იყოს, ვთქვათ, როგორც ჩხირის გატყევა ან ღია ფანჯარაზე ჩამოფარებული ფარდის შრიალი ნიავის გაქროლებაზე!“ („შეურაცხყოფილი“, ქიაჩელი 1984: 351).

\*\*\* შდრ. „საყვარელმა ნიშნებმა ასნიეს ფარდა ჩვენი სცენისა და ვგალობთ ოქროთი შემოსილი განახლების აქტიორები უსხვიო ხალხის ნინამე“ (პაოლო იაშვილი. „პირველთქმა“, ანუ მანიფესტი ცისფერყანწილებისა).

ასე თავდავინწყებით არ ეპოტინება რალაც იდეალს, რომელიც ბოლოს და ბოლოს ისეთივე სისულელეა, როგორც ხეზე ჩამოკიდებული ჩემი ნილაბი და წითელ-ყვითლიანი მოსასხამი!..“ ქიაჩელი 1984: 342). შეიძლება ითქვას, ეს არის ტიპური კარნავალური რეალობა, რომელიც ალბექტილია ამ კულტურისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე ნიშნით:

- ამ ნოველაში აღწერილი კარნავალური სამყარო გაორებულია და „ამოყირავებული“ (ზედა/ქვედა სივრცე, სერიოზული/სიცილის მომგვრელი; ყოველდღიური/საზეიმო). ყოველივე ის, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში უფერულია და ჩვეულებრივი, კარნავალისას საკრალურ სტატუსს იძენს („ყოველი სინამდვილე წარმოდგენაა და ყოველი წარმოდგენა – სინამდვილე“), მაგალითად, rendez-vous-ზე ორი, ოთხი, რვა, თექვსმეტი ან ოცდათორმეტი საათის განმავლობაში ყურყუტს მოყვასის სიყვარულის ქრისტიანულ იდეალზე მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, სიცოცხლე სიყვარულის მეუფედ ცხადდება, სიკვდილი – სიცოცხლის უფლად, წითელ-ყვითელ მოსასხამიანი, ნილბიანი femme Fatale, რომლის მოსაპოვებლადაც ნამდვილი აჯანყებაა ატეხილი, ნილბის გარეშე ერთი ჩვეულებრივი ქალია, „არც ლამაზი, არც ულამაზო, მოკლე კაბიანი და მოკლე თმისანი, მაგრამ კოხტა და მოხდენილი, როგორც ფრანგი ქალი“ (ქიაჩელი 1984: 342).

მთავარი პერსონაჟი აქ სიცილია. სიცილი, როგორც ფასეულობათა გადაფასების მექანიზმი; სიცილი უნივერსალური, საერთო-სახალხო, ამბივალენტური, უტოპიური, სამყაროს განმჭვრეტი; ისევე როგორც ყველა კარნავალისას, აქაც ადამიანები არ იყოფიან მაყურებლებად და მსახიობებად – მასში ჩართულია ყველა – ასაკის, სქესის და საზოგადოებრივი მდგომარეობის განურჩევლად („დიდსა თუ პატარას, ყველას განსაკუთრებულად მოეღხინა ამ საღამოს, როგორც ქუჩაში, ისე კაფეში ტევა არ იყო“ ქიაჩელი 1984: 337), შესაბამისად კარნავალი თვით ცხოვრებაა („ეს თუ სინამდვილეა, წარმოდგენა რა უნდა იყოს?“ ქიაჩელი 1984:340)

- ქიაჩელის კარნავალური სამყარო უნივერსალურია. მას სპეციფიკური ქრონოტოპი აქვს (კონკრეტული სივრცული ლოკალი – „პატარა რესპუბლიკა მშვენიერი ჟენევის კანტონისა, უფრო სწორად, მისი ქუჩები და კაფეები – ე.წ. საკარნავალო არენა; დრო – განმეორებადი (ყოველი წელი), თუმცა შემოსაზღვრული და დასრულებადი (სამ დღე-ღამიანი ეროვნული უქმე).\* მის ფარგლებში ყოველ ადამიანს ეძლევა

\* სწორედ ეს „დროებითობა“ განასხვავებს კარნავალს „დაუსრულებელი“ და „უნყვეტი“ ფსევდოკარნავალისგან. „კარნავალის „დროებითობა“ „დროებითი იდილიის“ რელევანტური ცნებაა, იმ „დროებითი უფლებისა“, რომლის მეშვეობითაც ცხოვრების ნორმირებული ჩარჩოებით შეზღუდული ადამიანი დროებით იმეცნებს

საშუალება სრულიად ბუნებრივად გახდეს ამ დღესასწაულის ნაწილი.

ნოველაში მოვლენები „სადღესასწაულად მორთულ მდიდარ და ძალზე ახმაურებულ კაფეში“ ვითარდება, როდესაც მთელი ქალაქი გაკუდიანებულია, თითქოს ჭინკებს გიჟური ფერხული გაუმართავთო. ნილბიანი მოზიმიეების ფონზე იკვეთება მთხრობლის (იმავე პროტაგონისტის) ფიგურა, რომელიც ნოველის დასაწყისში მხოლოდ უხმო დამკვირვებლის როლით შემოიფარგლება, რომელიც ერთადერთია, ვინც არ იზიარებს საერთო მხიარულებას და არ არის „თამამი, შეუკავებელი და გიჟური“ ზემის ნაწილი („უცხო იყო ჩემთვის ყოველი, როგორც ყაიდა ქეიფისა და მოლხენის, ისე საერთო წესი დღესასწაულისა. უცხონი იყვნენ იქ ჩემთვის როგორც უნილბო, ისე ნილბიანი სახეები...და შუბლშეკრული ნაღვლიანად ვიყავი მიჩქმალული გაბრწყინებული კაფეს მივარდნილ კუთხეში“ (ქიაჩელი 1984: 337).

• კარნავალური სილალის, ე.წ. კარნავალური თავისუფლების ფონზე, როდესაც უგულვებლყოფილია კორპორატიულობა და სოციალური ნორმები („ჩემს გარშემო საზეიმო მხიარულება სუფევდა, თამამი, შეუკავებელი და გიჟური“ (ქიაჩელი 1984: 337)), ერთი შეხედვით, სრულიად მოულოდნელად მოჩანს კარნავალური ქმედებიდან „ამოვარდნილი“ გარეშე დამკვირვებელი, თუმცა სიუჟეტის განვითარება გვიჩვენებს, რომ პროტაგონისტის ეს პოზიცია დროებითია. წითელ-ყვითელმოსასხამიანი ნილბის გამოჩენისთანავე ის მოვლენების შუაგულში აღმოჩნდება. მაგრამ ისმის კითხვა: ვინ არის პროტაგონისტი? რეალური სამყაროს ნაწილი, რომელიც შემთხვევით აღმოჩნდა საკარნავალო მოედანზე თუ ერთ-ერთი ნილბოსანი – ისეთივე ამოუცნობი და მოუხელთებელი, როგორც სხვა „ჭინკები“? ის ხალხის გვერდით ზის, მაგრამ მათთან არ არის, „უცხოელს ჰგავს, მაგრამ ამას იგონებს, შეყვარებულს ჰგავს, მაგრამ არცოდეს ყოფილა შეყვარებული!.. შეუბრალებელსა ჰგავს, მაგრამ ტყუილია!.. არისტოკრატსა ჰგავს, მაგრამ დემოკრატია!.. სწავლულსა ჰგავს, მაგრამ ამასაც იგონებს... კაცსა ჰგავს, მაგრამ სფინქსია!“ (ქიაჩელი 1984: 339). კარნავალის უცილობელი ატრიბუტი – ნილაბი – ადამიანურ ქმედებათა ანონიმურობის გარანტი – არა მარტო ფარავს პროტაგონისტის ჭეშმარიტ სახეს, არამედ სხვა ნილბითაც აღჭურვავს მას; გამოდის, რომ პროტაგონისტიც (რომელიც ამ შემთხვევაში მთხრობელის ფუნქციასაც ითავსებს)

---

საკუთარ თავს და იკმაყოფილებს თავისუფლების მარადიულ წყურვილს. ფსევდო-კარნავალის „მუდმივობა“ კი, პირიქით, არც „მეორე ცხოვრებას“ ქმნის და არც არსებული წესრიგის ხუნდებისგან ათავისუფლებს ადამიანს. ის, როგორც გამყარებული რეალობისა და გაბატონებული იდეოლოგიის შენელებული მოდელი, განამტკიცებს თავსმოხვეული სიმართლის, ანუ რეალურად არსებული მოდელის მუდმივობას (რატიანი 2009: 84).

ფანტომია: მის სადარბაზო ბარათზე, რომელსაც იგი თავაზიანად უწვდის მისი ვინაობის შეტყობის მსურველთ, არაფერი წერია. ისევე როგორც მირაჟი, ფანტომი აღმოჩნდება, ერთი შეხედვით, რეალური და მისანვდომი ქალი („ხა–ხა–ხა! მეც იგივე ვარ, რაც ჩემი ნილაბი ხეზე! – მითხრა და თვალის დახამხამებაში გაქრა ქალი! ათასნაირ ჭინკებსა და კუდიანებში გაერია!“ (ქიაჩელი 1984: 343),\* რაც სრულიად ბუნებრივად ჩანს კარნავალის კონცეფციის გათვალისწინებით – მართალია, „მთვრალი კაფე უკანასკნელ ჭიქას სცლიდა“, თუმცა კარნავალი ჯერ არ დამთავრებულყო...

შეიძლება ითქვას, რომ ლეო ქიაჩელის ამ ნოველაში გამოხატული კარნავალიზაციის თეორიის ძირითადი არსი – ადამიანის შინაგანი სამყაროს მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების სირთულე და სამყაროს ფენომენის სტიქიურ–დიალექტიკური გაგება, რომლის ფონზეც თავს იჩენს საკითხი სამყაროს არსებობის შესახებ, რომელიც ავტორს წარმოდგენილი აქვს, როგორც ფანტასტიკური ნილაბი, რომლის ჭეშმარიტი შინაარსი სიცარიელეა. ამათა იდეალის ძიება ამ ქვეყნად, რადგან თვით ეს ქვეყანა არაა ჭეშმარიტი. კაცობრიობის ბრძოლა, ისევე როგორც მისი ცხოვრება საერთოდ, მხოლოდ მირაჟია ან სიზმარი.

#### **დამონეშპანი:**

**ბახტინი 1965:** Бахтин, М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Baht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php)

**ბელი 1994:** Белый, А. *Символизм как миропонимание*. Сост., вст.ст. и прим. Л.А.Сугай. Москва, 1994

**ბრიუსოვი 1973:** Брюсов, В. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т. 3. Москва, 1973

**ლექსიკონი 1987:** *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: «Советская энциклопедия», 1987

**მილორავა 2016:** მილორავა, ი. „ქართული მოდერნისტული პროზა“. *ქართული ლიტერატურა. ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების ჩრდილში*. II. თბილისი: „საარი“, 2016

**მოკინა 2004:** Мокина, Н. *Проблема «маски» в лирике и прозе серебрянного века*. Вестник ОГУ, 1, 2004

**ნიცშე 1993:** ნიცშე, ფ. *ესე იტყოდა ზარატუსტრა*. თბილისი: „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, 1993

\* შდრ. „სასონარკვეთილის ვაჟკაცობით მოიკრიბა ღონე ბრბომ, შეცვივდნენ შავ პალატში, ხელი სტაცეს მომხდურს, რომელიც უმოძრაოდ ტანასვეტილი იდგა შავი ხის საათის ჩრდილში; ენით აუწერელი თავზარი დაეცათ – შლევისამებრ გააფორებულებმა რომ მოგლიჯეს სუდარა და ნემტისსახა ნილაბი და ვერ ნახეს ვინმე ხორციელი. მიხვდნენ, წითელი სიკვდილი ყოფილიყო თურმე“ (ედგარ პო. „წითელი სიკვდილის ნილაბი“).

**პო 1982:** პო, ე.ა. 17 მოთხრობა. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

**რატიანი 2009:** რატიანი, ი. ფსევდოკარნავალური ნარატივი რომანში – კულტურათაშორისი დიალოგის ფორმა. „ნახნაგი“. ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეული. თბილისი, 2009. გვ, 81–92.

**რობაქიძე 1984:** რობაქიძე, გრ. ქართული საბჭოთა რომანი. თბილისი: 1984

**ქიაჩელი 1984:** ქიაჩელი, ლ. თხზულებანი 4 ტომად. ტ.1. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1984.

**ლაღანიძე 2010:** ლაღანიძე, მ. „ტოტალიტარულობა, კარნავალი, კარნავალიზაცია“. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მე-20 საუკუნის გამოცდილება. მასალები. თბილისი: ლიტინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010

**ცისკარიძე 1994:** ცისკარიძე, ვ. „ლეო ქიაჩელი“. უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1994.

## **EKA VARDOSHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### **“Dehumanization of the art” by José Ortega y Gasset and Oppositional Rhetoric**

In the 20s of the XX century José Ortega y Gasset wrote a philosophic essay “Dehumanization of art”. The author analyzed there esthetic essence of the modern modernistic art. In his work he opposes the principles of the realistic art, supremacy of one layer of the society over the other.

In Georgian reality we meet rhetoric of oppositional character in K. Abashidze’s letter “Life and Art”. From the viewpoint of oppositional rhetoric L. Tolstoy’s treatise “What is art?” is important as well.

José Ortega y Gasset’s essay is recognized as a universal theory of modernism of XX century.

**Key words:** Gasset; dehumanization; oppositional; rhetoric; art.



## ეკა ვარდოშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ხოსე ორტეგა ი გასეტის „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ და ოპოზიციური რიტორიკა

1925 წელს ხოსე ორტეგა ი გასეტმა დაწერა ფილოსოფიური ესე „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“, სადაც ავტორმა გაანალიზა თანამედროვე მოდერნისტული ხელოვნების ესთეტიკური არსი. მისი თეორია XX საუკუნის მოდერნისტული მიმდინარეობის უნივერსალურ თეორიადაა აღიარებული. ნაშრომში იგი უპირისპირდება რეალისტური ხელოვნების გაგების პრინციპებს. ხოსე ორტეგა ი გასეტი აღიარებს საზოგადოების ერთი ფენის უპირატესობას მეორეზე. ისინი, ვისაც ახალი ხელოვნების გაგება ძალუძთ და ისინი, ვისთვისაც ეს ხელოვნება მიუწვდომელია. ახალი ხელოვნება საყოველთაო როდია, ის თავისი არსით ანტიხალხურია. „ახალ ხელოვნებას, პირიქით, საქმე აქვს მისთვის მტრულად განწყობილ მასასთან, და ასე იქნება მუდამ. ის არახალხურია თვით თავისი არსით. მეტიც, ის ანტიხალხურია, მისი ნებისმიერი ქმნილება ავტომატურად ინვევს საზოგადოებაში კურიოზულ სოციოლოგიურ ეფექტს. პუბლიკა ორად იყოფა; ერთი ნაწილი, უფრო მცირე, კეთილმოსურნედაა განწყობილი; მეორე, გაცილებით უფრო დიდი, მტრული თვალთ უყურებს მას. (ნულარაფერს ვიტყვით სნობების ჟინიან ჯილაგზე). მაშასადამე, ხელოვნების ქმნილებები სოციალური ძალის მსგავსად მოქმედებენ, ძალისა, ორ ანტაგონისტურ ჯგუფს რომ ქმნის და ადამიანთა მოქიშპე ბანაკად ყოფს ამორფულ მასას (გასეტი 1992:8).

ავტორი ხელოვნებას საზოგადოების ორად გაყოფისა და დაპირისპირების იარაღად განიხილავს.

„სოციოლოგიური თვალსაზრისით“ ახალი ხელოვნებისათვის, როგორც ვატყობ, ნიშნეულია სწორედ ის, რომ ადამიანთა ორ კლასად ყოფს საზოგადოებას: ზოგს ესმის, ზოგს კი არ ესმის იგი. შეიძლება იფიქრო, რომ არსებებს კაცთა მოდემის ორი სსვადასხვა სახეობა, რომელთაგანაც ერთს თითქოს მოეძებნება აღქმის ერთგვარი საგანგებო უნარი, მეორე კი მოკლებულია მას. ახალი ხელოვნება, როგორც ჩანს, საყოველთაო ხელოვნება როდია, ვთქვათ, რომანტიკული ხელოვნების მსგავსად: ის თავისებური ნიჭით დაჯილდოებული უმცირესობისაკენა ორიენტირებული (გასეტი 1992: 9).



ხოსე ორტეგა ი გასეტი ამგვარად მსჯელობს XIX საუკუნის ხელოვნებაზე:

„აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ გასული საუკუნის ხელოვნება, ასე თუ ისე, რეალისტური იყო. რეალისტები იყვნენ ბეთჰოვენი და ვაგნერი. შატობრიანი ისეთივე რეალისტია, როგორც ზოლა. რომანტიზმი და ნატურალიზმი თუ მას დღევანდელი დღის სიმაღლიდან დავხედავთ ერთმანეთს უახლოვდებიან და საერთო რეალისტურ ფესვებს ავლენენ.

ამნაირი ქმნილებები მხოლოდ ნაწილობრივ გვევლინებიან ხელოვნების ნაწარმოებებად, მხატვრულ საგნებად. მათი კითხვით, სმენითა თუ ჭვრეტით რომ დატკბე, სულაც არ არის აუცილებელი მგრძობიარე იყო არაცხადისა და მჭვირვალის მიმართ, რასაც გულისხმობს მხატვრული აღქმა. საკმარისია გქონდეს ჩვეულებრივი ადამიანური აღქმის უნარი და საშუალება მისცე მოყვასის ტანჯვას თუ სიხარულს, გამოძახილი ჰპოვონ შენს სულში. აქედან გასაგებია, თუ რატომ იყო XIX საუკუნის ხელოვნება ესოდენ პოპულარული: მას იმნაირი პროპორციით გაზავებულს სთავაზობდნენ მასას, რომ უკვე ხელოვნება კი აღარ იყო, არამედ – ცხოვრების ნაწილი“ (გასეტი 1992: 20).

როგორც ვნახეთ, ხოსე ორტეგა ი გასეტი შენიშნავს, რეალისტური ტენდენციების შემცველი ნაწარმოებები მხოლოდ ნაწილობრივ გვევლინებიან ხელოვნების ნიმუშებად, რადგან ისინი, ამავედროულად ცხოვრების ნაწილადაც გვევლინებიან.

ხოსე ორტეგა ი გასეტი თავის ესეში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ აღიარებს ახალი ხელოვნების არაპოპულარობას, საზოგადოებას მოუწოდებს მისი გაგებისაკენ. ხელოვნების დეჰუმანიზაციას განიხილავს როგორც უწყვეტ პროცესს, ეხება მისი გამოხატვის ფორმებსა და საშუალებებს და დასკვნით ნაწილში შენიშნავს: „შეიძლება მითხრან: ახალ ხელოვნებას დღემდე არ შეუქმნია რაიმე ისეთი, მისი გაგება თავის მტვრევად რომ ღირდესო. კეთილი და პატიოსანი; დაახლოებით მეც ასე ვფიქრობ, ახალი ნაწარმოებებიდან მე ვცდილობდი გამომეცალკეებინა მათი ინტენცია, როგორც ყველაზე ფასეული, რაც არის მათში, და, მართალი გითხრათ, ნაკლებად მაინტერესებდა მისი რეალიზაცია, ვინ იცის, რა შეიძლება ამოიზარდოს ამ ახლად მოვლენილი სტილიდან! სასწაულია თვით ისიც, რასაც ახლა ასე გაშმაგებით მიჰყვეს ხელი: რაღაცის შექმნა არაფრისაგან! იმედია, მომავალში უფრო ნაკლები პრეტენზია ექნებათ და გაცილებით მეტს მიაღწევენ.

მაგრამ რანაირიც არ უნდა იყოს ახალი პოზიციის უკიდურესობანი, ის, ჩემი აზრით, ერთ რაიმეს მაინც ეჭვმეუფლად მოწმობს: წარსულისკენ მობრუნების შეუძლებლობას“ (გასეტი 1992: 103).

ოპოზიციურ რიტორიკას ვხვდებით ლევ ტოლსტოის ტრაქტატში „რა არის ხელოვნება?“

ტრაქტატში ტოლსტოი აკონკრეტებს, თუ რას უწოდებენ მისი დროის ახალ ნატიფ ხელოვნებას, რომელიც უნდა წარმოიშვას მხოლოდ საზოგადოების ერთი კლასის ხელოვნებად და მიიჩნევენ ახალ უზენაეს ხელოვნებად. „მომავლის ხელოვნებაზე ლაპარაკობენ და მასში გულისხმობენ განსაკუთრებულ, ნატიფ ხელოვნებას, რომელიც, თითქოს და, უნდა წარმოიშვას საზოგადოების ერთი კლასის ხელოვნებიდან. სწორედ მას თვლიან ახალ უზენაეს ხელოვნებად. მაგრამ მომავლის ასეთი ახალი ხელოვნება არც შეიძლება იყოს და არც იქნება. ჩვენი ქრისტიანული სამყაროს მაღალი კლასების განსაკუთრებული ხელოვნება ჩიხში მოემწყვდა. იმ გზით, რა გზითაც იგი მიდიოდა, მას წასასვლელი აღარსად აქვს“ (ტოლსტოი 1989: 97).

ლ. ტოლსტოის აზრით, მომავლის ხელოვნება სრულიად სხვაგვარი იქნება, როგორც ფორმით ასევე შინაარსით. „მომავლის ხელოვნების შინაარსი იქნება მხოლოდ ის გრძნობა-განცდები, რომლებიც ადამიანებს ერთობისკენ უბიძგებენ ანდა აწმყოში აერთიანებენ. მომავლის ხელოვნების ფორმა კი ყველასთვის გასაგები და მისაწვდმი იქნება. ამიტომაც, მომავლის სრულქმნილების იდეალი იქნება არა განსაკუთრებული, კერძობიროვნული, მხოლოდ ერთეულთათვის მისაწვდომი, არამედ პირიქით, საყოველთაო, საერთო გრძნობა-განცდები და არა ფორმათა სიდიადე, ბუნდოვანება, სირთულე, როგორც ამას ამჟამად თვლიან, არამედ პირიქით, გამოსახვის სისხარტე, გარკვეულობა და სიმარტივე. და მხოლოდ ასეთი ხელოვნება არ იქნება, როგორც ამჟამადაა, საგნის თავშექცევისა და გახრწნისა, რისთვისაც ის მოითხოვს თავისი ძალების ხარჯვას, არამედ იქნება ის, რაც უნდა იყოს, – რელიგიური ქრისტიანული ცნობიერების გონებისა და განსჯის სფეროდან გრძნობათა სფეროში გადატანის იარაღი, რითაც იგი ადამიანებს საგნით, სინამდვილეში მიუახლოებს იმ სრულყოფასა და ერთობას, რასაც მოითხოვს მისგან რელიგიური ცნობიერება“ (ტოლსტოი 1989: 100).

ტრაქტატის დასკვნით ნაწილში ლ. ტოლსტოი აღნიშნავს, რომ თხუთმეტი წლის მანძილზე მუშაობდა მისთვის „ახლობელ საგანზე – ხელოვნებაზე“. ეს იყო რთული შემოქმედებითი პროცესი და თვლის, რომ შეიძლება მისი ნაშრომი არ იყოს სრული, უნაკლო და ყოვლისმომცველი იგი უკვალოდ არ გაქრება და შეასრულებს თავის ძირითად მიზანს, რომ „ხელოვნება, ადრე თუ გვიან, მაინც გადავა იმ ყალბი, უკულმართი გზიდან, რომელსაც ახლა ადგას. მაგრამ იმისთვის, რომ ასე მოხდეს და ხელოვნება მისთვის საჭირო ახალ მიმართულებას დაადგეს, საჭიროა მეორე, ასევე მნიშვნელოვანი ადამიანური ქმედება – მეცნიერება,

რომელთანაც მჭიდრო დამოკიდებულებაში ყოველთვის არის ხელოვნება, – ზუსტად ისევე, როგორც ხელოვნება, გადავიდეს იმ ყალბი, არასწორი გზიდან, რომელსაც ადგას.

მეცნიერება და ხელოვნება ისევე მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, როგორც ფილტვები და გული, ასე რომ, თუ სხეულის ერთი ორგანო დაზიანებულია, მეორეც ვერ შეძლებს სწორად იმოქმედოს“ (ტოლსტოი 1989: 101).

„ადამიანისათვის ხელოვნების მიერ გადმოცემული გრძნობა – განცდებისა და მეცნიერების მიერ გადმოცემული ცოდნის მნიშვნელობის ხარისხს განსაზღვრავს გარკვეული დროისა და საზოგადოების რელიგიური ცნობიერება, ანუ, ამ დროისა და საზოგადოების ადამიანთა საერთო შეხედულება მათი ცხოვრების დანიშნულებაზე“ (ტოლსტოი 1989: 102).

ტრაქტატში ლ. ტოლსტოი პასუხობს კითხვას:

რა არის ხელოვნება?

„ხელოვნება ტკობა, ნუგეშისცემა ან თავშექცევა არაა; ხელოვნება დიდი საქმეა, ხელოვნება არის კაცობრიობის სიცოცხლის ორგანო, რომელიც ადამიანთა ცნობიერებას გრძნობებად გარდასახავს. ჩვენს დროში ადამიანთა ზოგადი რელიგიური ცნობიერება არის ცნობიერება ადამიანთა ძმობისა და კეთილდღეობისა მათი ურთიერთობის დროს. ჭეშმარიტმა მეცნიერებამ უნდა გვიჩვენოს ამ ცნობიერების ცხოვრებასთან შეთანხმების სხვადასხვა ფორმები. ხელოვნებამ ეს ცნობიერება გრძნობებად უნდა გარდასახოს“ (ტოლსტოი 1989: 111).

ლ. ტოლსტოი ასევე პასუხობს კითხვას:

რა არის ხელოვნების ამოცანა?

„ხელოვნების ამოცანა უზარმაზარია: ხელოვნებამ, ჭეშმარიტმა ხელოვნებამ, მეცნიერების დახმარებით და რელიგიის წინამძღვრობით უნდა მიაღწიოს ადამიანთა მშვიდობიან თანაცხოვრებას, რაც ახლა მიიღწევა სასამართლოებით, პოლიციით, საქველმოქმედო დაწესებულებებით, სამუშაოთა ინსპექციები და ა.შ., – ადამიანთა თავისუფალი და გასახარებელი ქმედებით. ხელოვნებამ ძალმომრეობა უნდა ალაგმოს.

და ეს მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია“ (ტოლსტოი 1989: 111).

ლ. ტოლსტოი ასევე განმარტავს: რა არის ხელოვნების დანიშნულება:

„ჩვენს დროში ხელოვნების დანიშნულება ისაა, რომ მან გონების სფეროდან გრძნობის სფეროში გადაწეროს ის ჭეშმარიტება, რომ ადამიანთა სიკეთის საფუძველი მათი ერთობაა და ამჟამად გამეფებული ძალმომრეობის ადგილზე გაამეფოს ღვთის საუფლო, რომელიც ჩვენ, ყველას, კაცობრიობის უზენაეს მიზნად წარმოგვიდგება.

შესაძლოა, მომავალში მეცნიერებამ ხელოვნებას კიდევ წარმოუჩინოს ახალი, მაღალი იდეალები და ხელოვნებამ ხორცი შეასხას მათ; მაგრამ ჩვენს დროში ხელოვნების დანიშნულება ნათელი და გარკვეულია. ქრისტიანული ხელოვნების დანიშნულებაა მიაღწიოს ადამიანთა ძმურ ერთობას“ (ტოლსტოი 1989: 112).

ამრიგად, ლ. ტოლსტოი ტრაქტატში „რა არის ხელოვნება?“ განიხილავს ხელოვნებისა და ლიტერატურის ზოგადთეორიულ საკითხებს. ესთეტიკის ძირითად დებულებად ტოლსტოი აყენებს რეალიზმის პრინციპებსა და მოთხოვნას, რომ ხელოვნება ხალხის ინტერესების გამოხატველი უნდა იყოს. იგი აკრიტიკებს ხალხს მონყვეტილ „ბატონკაცურ ხელოვნებას“, რომელმაც ზოგიერთი დეკადენტიზისა და ნატურალისტის ხელში მართლაც მახინჯი ფორმები შეიძინა და გვაცნობს ხელოვნების საკუთარ პოზიტიურ პროგრამას. ხელოვნების საგნად მან აღიარა უბრალო, ბუნებრივი, ადამიანური გრძნობები მშრომელი ხალხის ფართო მასებისა ხოლო ხელოვნების მიზანდ ხალხის ინტერესების დაცვა.

აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ ქართველ სამოციანელთა დამოკიდებულება ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებისადმი საყოველთაოდ ცნობილია, ჩვენ მხოლოდ ილია ჭავჭავაძის ერთ წერილზე „საქართველოს მოამბეზედ“ შევჩერდებით, სადაც ილია განმარტავს: „მეცნიერება და ხელოვნება – ეგ საკვირველნი სალარონი კაცის გონიერებისა – არიან კანონიერნი მემკვიდრენი გენიოსისა. იგინი თავის უკეთეს წარმომადგენლების ხელით გენიოსისაგან ნაჩვენებ საძირკველზედ განაგრძელებენ ხოლმე მუშაობასა. გენიოსის ახალს აზრზედა, ახსნაზედა დაამყარებენ ხოლმე შემდგომსა გამოკვლევასა და ცნობიერების წინ წაწევასა. მაგ წარმომადგენელთაგან ცხოვრებისაგან დაბადებულნი ფაქტები, გენიოსის ჭკვისაგან ახსნილნი და ცნობაში მოყვანილნი, მეცნიერებისაგან მიღებულნი, როგორც კანონნი და ხელთმძღვანებელი მომავლისათვის, გადადიან დანარჩენ ხალხშიაცა. რამდენადაც ეგ ახალი ცნობაები, აზრები ადვილად გასაგებნი არიან ხალხისათვის, იმოდენად ადვილად განსდევნიან უწინდელებსა, რომ ცხოვრებაში იმათი ადგილი თითონ დაიჭირონ და იწარმოვონ შემდგომში. ეგრე, ცხოვრებისავე მიღებულსა, ცხოვრებავე მიიღებს ხოლმე; ეგრე, ცხოვრებისაგან აღმოსულნი, მეცნიერების სიცხოვლით ნაყოფად მონეულნი ისევე ცხოვრებასავე დაუბრუნდება ხოლმე წარმატებისათვის“ (ჭავჭავაძე 1997: 139).

როგორც ვნახეთ, ილია ჭავჭავაძე მეცნიერებასა და ხელოვნებას საზოგადოების წინსვლის სამსახურში აყენებს.

ოპოზიციური რიტორიკის კუთხით მნიშვნელოვანია ასევე კ. აბაშიძის წერილი „ცხოვრება და ხელოვნება“.

ვნახოთ, რას ფიქრობს ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთ-მიმართების საკითხზე ცნობილი ქართველი კრიტიკოსი კ. აბაშიძე, რომელიც სამოღვაწეო ასპარეზზე XIX საუკუნის 90-იან წლებში გამოვიდა. წერილში „ცხოვრება და ხელოვნება“, რომელიც გაზეთ „მზეში“ 1908 წელს დაისტამბა იგი სვამს კითხვას, „რა არის ხელოვნება?“ „რა არის ხელოვნება?“ ცხოვრების გარეშე დგას იგი, ცხოვრების ზედმეტი ბარგია, მისი აუცილებელი და არსებითი ნაწილია, თუ მასზედ უმაღლესი და მისი გამამშვენებელი? ანდა ხელოვნება იქნებ თვით ცხოვრება იყოს, დარგი ცხოვრებისა, ურომლისოდაც ცხოვრება არ არის სრული? ცხადია, რომ ცხოვრება სრული და მაღალი ისევე შეუძლებელია გარეშე ხელოვნებისა, ვით სიცოცხლე უმზეოდ.

ხელოვნება არის ცხოვრების განუკვეთელი და განუყოფელი დარგი. კიდევ მეტი, ხელოვნების შესწავლა თქვენ ნათლად შეგაგნებინებთ ამა თუ იმ კულტურის სიმაღლესა და სიმაღაბლეს, მის ძლიერებასა და სისუსტეს“ (აბაშიძე 1971: 37). და თავად პასუხობს:

„ხელოვნება თვით ცხოვრებაა, მისი საუკეთესო ნაწილი, მისი სულისჩამდგმელი. ხელოვნებაშია გამოხატული ის იდეალი, რომელიც ცხოვრებასა აქვს დასახული, ხელოვნებაშია შედუღებული ის ფორმა და შინაარსი, რომელის შეუხამებლობა ქმნის ტრაგედიას ცხოვრებისას. ხელოვნებამ მიაღწია იმ ჰარმონიას სულსა და ხორცს შორის, რომლის გარეშე ცხოვრება უზადრუკი რამ არის. ხელოვნებამ გვაჩვენა, თუ რა შეუძლია ადამიანის ღვთაებრიობას, მის დიდებულ გონებას. იგი ასწორებს და ამშვენებებს იმ ცხოვრებას, რომელიც რაღაც აბსოლუტური მიუწვდომელი ინდიფერენტიზმის შექმნილია.

მაშ, თაყვანი ვცეთ ხელოვნებას, როგორც ჩვენს გამამხნეველს, მომავალი ბედნიერების გამომხატველს და ვიამაყოთ მით, ვინაიდან იგია კაცის ღვთაებრიობის შეურყეველი საბუთი“ (აბაშიძე 1971: 39).

როგორც ვნახეთ, ხოსე ორტეგა ი გასეტის მიერ „ხელოვნების დეჰუმანიზაციაში“ ჩამოყალიბებული დებულებების ოპოზიციურ რიტორიკას არაერთი ცნობილი მწერლის ნააზრევში ვხვდებით. მიუხედავად აღნიშნულისა, ხოსე ორტეგა ი გასეტის ესეე მოდერნისტული მიმდინარეობების უნივერსალურ თეორიადაა აღიარებული.

## **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1971.

**გასეტი 1992:** გასეტი ხ. *ხელოვნების დეჰუმანიზაცია*. თბილისი: „ლომისი“, 1992.

**ტოლსტოი 1989:** ტოლსტოი ლ. რა არის ხელოვნება? თბილისი: „ხელოვნება“, 1989.

**ჭავჭავაძე 1997:** ჭავჭავაძე ი. ილია ჭავჭავაძე ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. წიგნი I. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997.

**VIKTORIJA IVANENKO**

*Ukraine, Kiev*

*Kiev National Linguistic University*

*Valentine Fesenko Department of Theory and History of World Literature*

### **The Time Is Out of Joint: Echoes of Modernism in Contemporary Scottish Prose**

Hamlet's statement "The time is out of joint" is an epigraph to Jacques Derrida's book *Specters of Marx*. The phrase together with the whole Shakespeare's play is an axis for Derrida's theory of hauntology. As Derrida claims, "in "The time is out of joint", time is either 'le temps' itself, the temporality of time, or else what temporality makes possible (time as 'histoire', the way things are at a certain time, the time that we are living, nowadays, the period), or else, consequently, the 'monde' the world as it turns, our world today, our today, currentness itself, current affairs: there where it's going okay (whither) and there where it's not going so well." The understanding of the disjoined nature of time, history, world in its continuous deferred and differed present lets one experience the very possibility of the other, that is to say, in Derridian terms, of oneself.

Contemporary Scottish prose is a place where "the time is out of joint". The paper re-interprets two major Modernist concepts – "Caledonian Antiszygy" and "subjects-in-process" – that are still found at work, haunting the ontological texture and the "contemporaneity" of Scottish literary texts. The spectral impact of Modernism, the ghostly nature of its aesthetics in many ways is the disjoined semantical present and the deferred other in the writings of such contemporary Scottish writers as James Robertson, A.L. Kennedy, James Kelman, and Irvine Welsh.

**Key words:** *hauntology, Caledonian Antiszygy, non-contemporaneity, subjects-in-process, Derrida, Kelman, Kennedy, Robertson, Welsh, Scottish prose*

This paper isn't aimed at discussing "influences" or "connections" between Modernism and Postmodernism in contemporary Scottish prose in any temporal or causative-consecutive sense since the question of whether Postmodernism is the continuation (realization) or negation of the Modernist Project presupposes understanding time as the linking of modalized presents (past present, actual present, future present). "Influences" and "connections" are possible in the context of the philosophy of presence: that is when Contemporary (literature) is something still "present" while Modernist (literature) is already something "non-present" in the meaning of becoming a part of history, canon, heritage, something "gone, passed by now". However, literary texts as the most obvious representations and marks produced by literary process eschew the very idea of modalized temporality or presence as they always carry life "beyond present life or its actual being-there, its empirical or ontological actuality: not toward death but toward living-on [sur-vie], namely, a trace of which life and death would themselves be but traces of traces, a survival whose possibility in advance comes to disjoin or dis-adjust the identity to itself of the living present" (Derrida 2006:xx).

What we will be talking about then is the spectral moment of literary echoes belonging to the non-contemporaneity of the living present, of literary hauntology as defined by Jacques Derrida. In *Specters of Marx*, where he introduces his theory of hauntology, Derrida interprets Hamlet's phrase "the time is out of joint":

To maintain together that which does not hold together, and the disparate itself, the same disparate, all of this can be thought... only in a dis-located time of the present, at the joining of a radically dis-joined time, without certain conjunction. Not a time whose joinings are negated, broken, mistreated dysfunctional, disadjusted, according to dys- of negative opposition and dialectical disjunction, but a time without *certain* joining or determinable conjunction... "The time is out of joint": time is *disarticulated*, dislocated, dislodged, time is run down... *deranged*, both out of order and mad. Time is off its hinges time is off course, beside itself, disadjusted (Derrida 2006:20).

So how do we understand contemporaneity, and, moreover, what does it mean to be "contemporary" in this temporal disadjustment? What do we mean when we talk about "contemporary literature", in particular? And what comes out of this non-contemporaneity of the living present with itself? First, Derrida gives account of the present time (what we call contemporary time) while re-interpreting Heidegger's reading of Anaximander:

The present is what passes, the present comes to pass, it lingers in this transitory passage, in the coming-and-going, *between* what *goes* and what *comes*, in the middle of what leaves and what arrives, at the articulation between what absents



itself and what presents itself. This in-between articulates conjointly the double articulation according to which the two movements are adjoined. Presence is enjoined, ordered, distributed in the two directions of absence, at the articulation of what is no longer and what is not yet. To join and enjoin. The thinking of the jointure is also a thinking of injunction (Derrida 2006:30).

Derrida claims that in the anachrony of time happens “the time”, and precisely always “our time”, the epoch and the world shared among us, the present as our present. Moreover, from this disadadjustment opens up the infinite asymmetry of the relation to the other, that is to say, the place for justice. Thus, to be contemporary means to be disarticulated, non-identical, haunted by “what is no longer and what is not yet”. Hauntology is not only the most important and inarticulately inherent feature of contemporaneity, but also an ontological, teleological, and eschatological mode of Being and thinking of Being. Contemporary texts are contemporary because they harbor “what is no longer and what is not yet” in a spectral moment of echoing when “time is out of joint”. This, of course, leads us to the question of specter: “a specter is always a *revenant*. One cannot control its comings and goings because it *begins by coming back*” (Derrida 2006:11). Thus, what is called “echoes of Modernism” in this paper belongs to the spectral moment of haunting, it “works” in contemporary text carrying a certain power of transformation. It doesn’t “influence” or “connect” a contemporary text to the modernist concepts, but rather haunts it, giving away its constitutive and transformative powers by “coming back”.

### **“Whaur Extremes Meet”**

One of the most interesting concepts that would haunt Scottish studies in XX-XXI century was developed by the Belfast-based Scottish literary critic Professor G. Gregory Smith. In his *Scottish Literature: Character and Influence (1919)* he claims that Scottish literature is characterized by ‘zigzag of contradictions’:

Perhaps in the very combination of opposites [...] we have a reflection of the contrasts which Scot shows at every turn, in his political and ecclesiastical history, in his polemical restlessness, in his adaptability, which is another way of saying that he has made allowance for new conditions, in his practical judgment, which is the admission that two sides of the matter have been considered. If therefore Scottish history and life are, as an old northern writer said of something else, “varied with a clean contrair spirit”, we need not be surprised to find literature the Scot presents two aspects which appear contradictory. Oxymoron was ever the bravest figure, and we must not forget that disorderly order is order after all (Smith 1919:4-5).

G. Gregory Smith calls this phenomenon ‘Caledonian Antisyzygy’. Obviously, the term refers to the idea of contrary polarities represented in one entity. Later



on, the concept becomes popular due to the most prominent figure of Scottish Renaissance poet Hugh MacDiarmid, who not only eagerly adopted the notion, but also elaborated on it in his essay *The Caledonian Antisyzygy and the Gaelic Idea*, published in two parts in *The Modern Scot* 1931-1932. The notion would make its way well into the XXI century transgressing the boundaries of literature. The latest use of the term could be found considering first, Scottish Independence Referendum in 2014 (Brian Groom's article in the *Financial Times*, "Scotland, forever in two minds" as of February 3, 2014), second, some Brexit issues (John Sturrock's entry in Kluwer Mediation Blog "Further Thoughts on Brexit and Caledonian Antisyzygy" as recent as of July 29, 2016). However, "Caledonian Antisyzygy" was heavily criticized by the XXI century critics. Thus, for example, Professor Eleanor Bell in her book *Questioning Scotland. Literature, Nationalism, Postmodernism* (2004) argues that the essentialist approaches to nationhood are inappropriate and quite limiting in postmodern context: "In the light of recent theoretical approaches to nationhood, from the work of critics such as Bhabha and Featherstone, concepts mentioned earlier such as 'Fragmentosis Caledonieis' and the 'Caledonian Antisyzygy' are exposed as reductive and limiting ways of depicting national culture" (Bell 2004:92).

It might seem obvious that the concept that has been in use for almost 100 years and has been mostly perceived as an (helpful, or, on the contrary, reductive) instrument for establishing a certain type of national literary tradition is not appropriate or applicable in contemporary contexts. What's interesting though, is the tendency in the criticism of the term to stick to the essentialist interpretations of it. It seems that the movement away from essentialism should have somehow prompted a new non-essentialist understanding of "Caledonian Antisyzygy" that would open up the possibility for new readings of contemporary Scottish literature. Today, "Caledonian Antisyzygy" is one of the theoretical disadjustments of time. It's a modernist concept with a non-modernist meaning; it's a disadjusted spectral term that contributes to making new senses of Scottish literature so far. If one abandons the essentialist meaning of 'contrairs' that merge together in one entity, but thinks of them in terms of interplay of differences where one always necessarily identifies through the other, and one can only acquire their "meaning" through the other, one would probably very well see that "Caledonian Antisyzygy" is quite an early and neat metaphor for derridian differance. Each presence bears the "trace" of its others. The difference between two concepts must preexist the concepts. All objects, ideas, and words are produced as identities by their differences from other things, then a complete determination of any identity would require an endless inventory of relations to other terms in a potentially infinite network of differences. As Derrida puts it "the one is only the other deferred, the one differing from the other. The one is the other in differance, the one is the differance from the other. Every apparently rigorous and irreducible opposition

[...] is thus said to be, at one time or another, a “theoretical fiction” (Derrida 2004:291). Thus, the concept of “Caledonian Antisyzygy” not only allows to do new readings of contemporary Scottish prose (in particular), but also to re-think the idea of national tradition or modernist heritage in Scottish literature in the context of cosmopolitanism since there is always the radical and necessary heterogeneity of inheritance. Derrida insists:

An inheritance is never gathered together, it is never one with itself. Its presumed unity, if there is one, can consist only in the *injunction to reaffirm by choosing*. [...] If the readability of a legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it. We would be affected by it as by a cause – natural or genetic. One always inherits from a secret – which says “read me, will you ever be able to do so?” (Derrida 2006:18).

To put it in other words, the modernist concept of “Caledonian Antisyzygy” in its non-modernist reading both gets stripped of its essentialist limiting meanings, and calls for the unlimited ideological inclusiveness whatsoever.

One of the most interesting contemporary Scottish writers in terms of hauntological nature of “Caledonian Antisyzygy” is A.L. Kennedy. A number of critics (David Borthwick, Sarah Dunnigan, April Bernard, Philip Tew etc.) point out that in Kennedy’s fictions “individual experience is the only yardstick by which reality and its possible meanings may be judged” (Borthwick 2007:267); and Kennedy’s characters are “isolated and confused individuals only ‘half aware of their limited scope for expressiveness’” (Tew 2003:130-1). The isolation and highly subjective experiences of Kennedy’s characters seem to translate into the “disjunction of private experience and public life as characters retreat into their privacy to avoid acknowledging their own irrelevance in the face of larger forces” (Borthwick 2007:266). April Bernard goes even further from “isolated” in characterizing Kennedy’s characters: she says that there’s “claustrophobia” inherent in her fictional “creatures” (Bernard 2014:75). What’s interesting though, the “isolation” of Kennedy’s characters both in her novels and short stories is always happening through deferring of the other. One can’t be isolated without being so deeply constructed and defined by the other. The more there’s the deferred presence of the other, the more the confined loneliness comes into play. One might be tricked into thinking that Kennedy’s characters are solipsistic because of the absence, lack, impossibility of the other (person, community, social interaction partners), however, quite on the contrary, her characters can’t get away from the overwhelming presence of the deferred other.

In this respect Margaret in *Looking for the Possible Dance* (1993), Kennedy’s debut novel, may stand for other characters in her fictions. The figure of Marga-

ret's father is a haunting presence that shapes her life. Margaret is heavily identified through the non-presence of her father; eventually, she has to become her father (who has died), "prematurely finished" (Kennedy 1993: 99) in order to finally defer his non-presence and try to become herself reclaiming her identity in the present with her boyfriend Colin. David Borthwick most definitely pins down the Antiszygy of deferring self in favor of the other at work in the novel though, of course, he doesn't call it "Caledonian Antiszygy":

The control exerted over Margaret by Edward, her father, is so relentless it persists even after his death, preventing her from engaging in fruitful relations with other men. Her formative years caused her identity to become so inextricably entwined with his that as an adult she cannot exist independently [...]. To compound matters further, her boyfriend Colin only wishes to supplant Edward's control with his own. He even visits the garden of remembrance where Edward's ashes were scattered, announcing: 'I'm taking away your daughter now and I hope that we're both very happy' (Kennedy 1993:151). However, Colin's endeavor to take her over cannot ultimately oust Edward as the yardstick of perfection for the partner in life's dance that Margaret is looking for. Edward's legacy is not only his daughter's persistent rejection of other suitors but also her self-crippling addiction to grief. (Borthwick 2007:270)

This "self-crippling addiction to grief" that David Brothwick mentions isn't actually an addiction, it rather is Margaret's identity: she *is* her non-present father in the haunting logic of differance, and that's the reason why she can't date any other man. It's only by means of deferring the father figure that she could somehow constitute her identity and find some space for another person in her life.

Children defined through the haunting presence of their violent parents with their monstrous cruelty is a recurring subject matter of A.L. Kennedy's short stories. In *A Bad Son* from the collection *Indelible Acts* (2002) teenage boy Ronald while spending time at his friend's farm is trying to defer himself as the Ronald who could feel, worry, hurt and become "someone else now – better than he was", become "madasfuck Ronnie" (Kennedy 2002:65-68). Crazy new tough Ronnie wouldn't feel anything, and this new personality sticks quite well to Ronald at daytime. However, as the night comes and he stays for a sleep over in his friend's house, when "he was by himself without a sound [...] there was nothing left to stop him knowing" (Kennedy 2002:80). What Ronnie *knows* that there is no crazy tough Ronnie of the day, and the only Ronnie there is, is the one who is the deferred presence of his mother systematically and brutally beaten by his father. The desire to create other Ronnie is linked to the desire to stop feeling pain in his mother and through his mother; it's the desire to stop being the deferred mother: "and he wasn't Mad Ronnie any more, was only himself and couldn't fight it." (Kennedy 2002:83). Ronald wants to stop thinking of his father, to get rid

of him, and to never identify through him. Moreover, he dreams of the moment when he could hit his father back. Nevertheless, in this movement of difference in “Caledonian Antiszygy” Ronald already *is* the person he’s only willing to be in the future: a bad son for his father through being a deferred presence of his mother. In *Perfect Possession* from the collection of short stories *Now That You’re Back* (1994) the “we” narrator that stands for the mentally religious parents of a little boy is fighting their child as they come to perceive him as “the immediate flower of sin” (Kennedy 1995:8). The religious family tortures the boy to get rid of “the sin and filth” he mirrors back at them. The child embodies the deferred “filth” that must be suppressed within his creepy religious parents, so they become his tyrants as they think that he is a tyrant to them: “Sometimes we have to ask ourselves if he is a judgement on us for our part in his conception. Children come from sin [...] and there is sin in him. It would be idle to consider why this should be so and we believe only that, through him, we may find an opportunity to conquer sin again and again.” (Kennedy 1995:8). The child loses his identity through merging with his parents’ self that defers its “sinful” part. This is the new type of “Caledonian Antiszygy” that we see at work in contemporary texts. As Derrida puts it:

As soon as there is the one, there is murder, wounding, traumatism. The one guards against the other, it protects itself from the other. But in the movement of this jealous violence it compromises in itself its self-otherness or self difference. The difference from within one’s self, which makes it one. The one as the other. At one and the same time, but in the same time that is out of joint. The one forgets to remember itself to its self. It keeps and erases the archive of this injustice that it is, of this violence that it does. The one makes itself violence, it violates and does violence to itself. It becomes what it is, the very violence that it does to itself. The determination of the self as one is violence.” (Derrida 1996).

The one coming into terms with oneself harboring and deferring the other – this haunting pattern of “Caledonian Antiszygy” describes the majority of Kennedy’s characters. Thus, for example, in a short story *Indelible Acts* from the collection *Indelible Acts* the narrator and her lover Laurie in the short nights they spend together away from Laurie’s wife try to impress each other with marks (of a sexual type) inscribed in the body and memory, with “indelible acts”. Laurie avoids the marks while the narrator longs “for marks, for brands in the memory” (Kennedy 2002:115). These marks inscribed in narrator’s body and memory carry the function of signification since they stand for and signify the temporal absence of the lover, they substitute for presence as all marks/signs do. The narrator hopes that this deferred significant other would become somebody else as Laurie isn’t planning on divorcing his wife, which obviously makes the narrator hurt: “I do hope that, eventually, this could be true: that Laurie could come to be

anyone, the next one, someone new” (Kennedy 2002:116). This would allow the narrator to also become somebody else in the movement of differing and deferring, to change this hurtful identity of being a part of someone else’s husband. The climax of the story coincides with the narrator’s understanding that the pain of Laurie’s being there exceeds the pain of his absence, and the mark on her body as any kind of “grapho” should outlive its “author”: this is the moment when writing on the body coincides with the actual orthographical writing, and the reader learns that the narrator writes letters to Laurie’s wife (and never mails them). It becomes apparent that the narrator is actually Laurie’s deferred wife, and in order to do justice to her own identity, she should get rid of Laurie and his marks: “But I find, more and more, that I write out what happened, what happens, in letters I never post – letters to a wife a don’t know. Although we must have a few things in common, that’s what I’d suppose. We must both look at him, walking in sunlight, and find him beautiful.” (Kennedy 2002:117).

The deferred wife is also a haunting other of the short story *Spared* from *Indelible Acts*. The “now” of the opening sentence of the story (“Things could go wrong with one letter, he knew that now” (Kennedy 2002:3)) indicates the moment when the main character Greg meets his future mistress, ergo stops being a loyal husband. The “now” is the moment of deferring Greg’s wife who is everything his mistress shouldn’t be: “... a sexual partner, a woman who would never look revolted if he asked to suck his cock, who would never clatter him with her molars in little bounces of mute revenge and then swallow what he surrendered as if it were only cruel and unusual and not a part of him” (Kennedy 2002:4). However, as the story unfolds, it becomes more and more obvious to Greg that his mistress *is* his deferred wife. Everything he wants Amanda, his mistress, to be is not to be his wife, which means that his wife is a haunting presence in everything he does in his extramarital affair. As Greg eventually comes to realize that his lover is his deferred wife he experiences a nervous breakdown that is culminated in a sort of eschatological existential fear.

Thus, it is not exactly fair to say that Kennedy’s characters are isolated, solipsistic, or claustrophobically confined within themselves. The majority of them are overwhelmed with the deferred presence of the other, with the haunting presence of some “contrair” spirit that makes the spectral “Caledonian Antisyzygy” of difference work in A.L. Kennedy’s writing.

James Robertson is another contemporary Scottish author whose writings seem to run on the concept under discussion. His novel *The Testament of Gideon Mack* (2006) has already been widely discussed in this context. However, I would like to partially re-think this novel in the hauntological perspective of the modernist term. The most important question of the novel that remains unanswered and inspires further research is whether Gideon Mack has actually met the devil, or whether it is his disturbed psychic that has produced the image. In the context

of understanding “Caledonian Antisizygy” as difference where one is the other one deferred all the answers to these question seem to be legitimate since the question becomes more of a theoretical abstraction in the domain of epistemology. This doesn’t mean that the question isn’t important anymore, but rather suggests that anyone could meet their own personal Devil even at the cynical times of the XXI century.

There is just one most important issue that I would like to dwell on in terms of the haunting “Caledonian Antisizygy” paradigm in the text. This is the concept of ministry the novel is centered around. The ministry itself is something of a difference “whaur extremes meet” since it’s meant to embody both the divine and the human. A minister is someone who can’t be a homogeneous entity since he is supposed to be a construct combining the opposites. Interestingly enough, ministry is one of very few identity constructs where one is not supposed to reaffirm one’s self through suppressing or deferring the opposite other. Thus, this is probably the only identity construct that legitimately allows essentialist approach to “Caledonian Antisizygy”. However, this is not what’s happening to Gideon Mack. As the story unfolds, we realize that at different times in his life Gideon comes to suppress the human or the divine that in turns become a haunting presence – the deferred other. From the times of his adolescence, Mack stops believing in God despite the fact of his father’s ministry and Presbyterian upbringing. At some point in his life the only thing Mack wants is to be nothing like his father, the minister of Kirk of Scotland. Gideon’s young life is centered around rejecting his father’s values in everything, thus, the divine in his life becomes deferred. However, at the very moment it becomes deferred, Mack paradoxically opens up his personality to the divine for this is the first time when by denying his father’s God he takes a first step to become his father (and he is fully conscious of it) and to merge with the supernatural in the future:

‘Maybe yer das right, Buzz,’ I said. ‘Maybe there isna a God. I dinna ken.’

‘So whys yer faither a fuckin minister then?’ Buzz said.

‘Cause he is,’ I said. ‘Whys your faither a fuckin miner?’

‘Whits wrang wi being a miner?’ Buzz roared.

‘Whits wrang wi being a minister?’ I roared back. *And I saw myself in my fathers pulpit, roaring at my fathers congregation: ‘Whits wrang wi being a fuckin minister?’* The shock and horror on their faces. I knew I should have been concentrating on Buzz but I couldn’t drag myself back. In that moment I stopped believing in God.” (Robertson 2007).

Later on, as Gideon decides to become the minister without faith, the deferring of the divine becomes quite a playful specter. This is one of the most interesting moments in the novel as it prompts to reconsider the concept of ministry and to strip it off essentialist combination of opposites in one entity: there is nothing

bad in a minister with the divine/supernatural deferred within him. I believe this is the turning point in the novel that points out at re-thinking the modernist concept of “Caledonian Antisyzygy” as a metaphor for difference. Moreover, the most interesting thing that happens to Gideon in terms of deferring his father and eventually becoming him is not the fact that the deferred father “strikes back”, but the fact that Gideon realizes that his father has also suppressed and deferred the divine/supernatural in him: “Here I sit in the half-light, in a book-lined study in an empty manse, nearly thirty years on, and I have become him.” (Robertson 2007). This leads us to a very playful chain of continuities and differences: we follow many generations of Kirk of Scotland ministers who don’t believe in God, but somehow harbor the supernatural. We speak of many generations of ministers since in addition to Gideon’s father and Gideon himself, there comes into play Robert Kirk with his fairies as well as Augustus Menteith with his legend of the Black Jaws. All of these “atheist” ministers harbor their other, who sucks them in their own personal “black jaws” of otherness in a playful spectral game of transformation. Thus, the concept of ministry loses its essentialist interpretation as a display of the combination of “contrair” spirits in one entity.

Robertson’s novel *The Professor of Truth* (2013) is another example of spectral interplay of differences within the concept of “Caledonian Antisyzygy”. Professor of English Alan Tealing who has always felt fraudulent in narratives he worked with becomes the object of a fraudulent narrative about how his wife and daughter died in a terrorist plane bombing. Tealing’s wife and daughter’s haunting non-presence gets embodied in “the Case”. As it is with Kennedy’s Margaret from *Looking for a Possible Dance*, the non-presence of close people makes Tealing become these people. He has to become the Case in order to try to defer it later. However, when Alan eventually suppresses himself to become the Case we find out, that he also becomes the main convict for the bombing Khalil Khazar. Tealing’s identity is the Case while Khazar’s identity also becomes the Case after he was convicted to life sentence: “This was the fate that now awaited me, although I did not know it at the time: to be imprisoned like Duma’s old priest, imprisoned too like Khalil Khazar, imprisoned for the crime of not being able to believe.” (Robertson 2013:99). The supposed bomber and one of his victims merge in the single identity of the life sentence in the Case. The life sentence for Tealing though becomes the deferring of Khazar. Professor is obsessed with the idea that Khazar is innocent, and the narrative offered to the public in court is a fraud. However, as in *The Testament of Gideon Mack*, the question of Khazar’s innocence becomes more of a theoretical abstraction in the domain of epistemology. And again, not for the reason that the question is unimportant, but rather because it allows to construct any possible narrative. There is only one time when Tealing stops deferring Khazar which opens up a possibility of getting back to his

present life with the necessity to get back to the self he has been suppressing for so long: that's when Tealing doubts his doubt in Khazar's innocence:

No matter how rationally I argued against the fear, reminding myself of all the piles of evidence in the Case that spoke against it, still it persisted. It condemned me again to my ancient prison, to scraping at the mouldy walls, but this time there was no hope of release and it was my own fault that I was incarcerated. What had I done wrong? I had created my own false religion, without which I could not function, could not wake and work every day, could not *be*. I had locked myself in a cell of delusion, of total, blinkered faith in Khalil Khazar's innocence. (Robertson 2013:137).

It becomes quite obvious that if Tealing stops being Khazar by deferring him (his guilt), then he would just simply stop *being*. Probably, this is one of the reasons Robertson never mentions this doubt again and abandons it right after he raises it for he would have had to immediately finish his novel with Tealing's dissolution. Since the novel had to go on haunted by fraudulent narratives, non-present specters, deferring of Khazar's guilt (which constitutes the Case, which, in turn, lets Tealing's wife and daughter live in a spectral disjoined present) that's probably the reason why Mark Sanderson claims: "Tealing's final phoenix-like resurrection feels willed rather than earned" (Sanderson 2013).

The haunting differential nature of the "Caledonian Antisyzygy" Modernist concept could obviously be seen in the majority of contemporary Scottish writing. As Irvine Welsh, whose fictions also run on the concept, once confessed that 'duality's always been part of my character.' (Welsh cited in Crawford 2009: 670)

### **Subjects-in-process**

The other specter of Modernism haunting contemporary Scottish prose and creating this "out of joint" texture of writing is the idea of representing fluid, highly subjective and highly relativist consciousness that disrupts any notions of essential autonomous selfhood. As Adrian Hunter puts it:

What characterizes [Modernist] writer's work is a radical de-emphasis of plot, action and dramatic incident in favour of a focus on the subjective, experiential moment. Markedly inconclusive, more concerned to render the passing impression than to shape eventful sequences of action towards determinate ends, modernist stories favour ellipsis and structural aperture, open endings and interrogative impasses [...] By rejecting the artifice of plot, the modernists hoped to render more faithfully the quality of human experience and the motility of the perceiving mind. For the same reasons, modernist stories tend to eschew any trace of omniscient narration, preferring instead to confine narrative point-of-view within character consciousness, either through first-person narration or the deployment of free indirect style (Hunter 2010:43).



These characteristics are definitely true not only for modernist short stories, but also for the novels of the time. Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust, Henry James, and many others look for the new forms to represent the idea of subject-in-process heavily influenced by Freudian theory of subconscious and Bergsonian theory of immediate experience. Thus, it not only becomes a question of subject matter, but also, and largely, the question of a new form. To narratively pin down subject-in-process one needs new narrative techniques, and what happens next is always the re-invention of the literary form. In the beginning of the XX century the necessity to represent fluid consciousness at work in prose led to the creation of “stream of consciousness” and “myriad of impression” narrative techniques (Joyce, Woolf). However, the subject-in-process “echo of Modernism” is still important for contemporary Scottish prose as it belongs to the spectral moment of haunting, it “works” in contemporary texts carrying a certain power of transformation. And this power of transformation, inspired by the Modernist specter, leads to the creation of many of the finest and craftiest pieces of contemporary Scottish prose re-considering the issue of narration itself, namely in the writings of James Kelman, Irving Welsh, and A.L. Kennedy.

Adrian Hunter in his *Kelman and the Short Story* evokes Kelman’s affinity with modernists. In a number of interviews and essays James Kelman has spoken of the significance of American modernists such as Ernest Hemingway, Sherwood Anderson, and Gertrude Stein for the development of his own style. Kelman’s writing mostly works on the modernist subject-in-process representations of a working-class Glasgow characters (with a few exceptions such as *Translated Accounts*): men who are “atomized, fragmented [...] isolated” (Craig cited in Hunter 2010:45). Kelman’s characters are “trapped in scenarios of perpetual deferral, unable to change, or even, to act”, he studies the “suspended agency” that seems to embody “the very sense of isolation and defeat” (Hunter 2010:49). In his Booker Prize winning novel *How Late It Was, How Late* (1994) Kelman’s character Sammy first, finds he missed a day in heavy drinking, second, gets brutally beaten by the police. The novel is an account of a blind man trying to rearrange his life around his blindness; and the world around exists only through Sammy’s perception based on touching, hearing, intuition and memories: “Ah fuck it man stories, stories, life’s full of stories, they’re there to help ye out, when ye’re in trouble, deep shit, they come to the rescue, and one thing you learn in life is stories, Sammy’s head was fucking full of them, he had met some bastards in time...” (Kelman 1998:52). In the novel *You Have To Be Careful In the Land of the Free* (2004) Jeremiah Brown is also the character constructed mostly out of his own memories of his wife, daughter, and his ruined life both in the US, and in the UK (Kelman 2004). Memory, it’s subjective experiences, detours, associative fragments, become this Proustian trademark for many Kelman’s characters both in his short stories, and his novels. As Marcel Proust’s style mirrors Bergsonian

ideas of “chain of associations”, Kelman’s style while harboring modernist techniques of compression and ellipsis, sets out for the new modes of narration to represent subjects-in-process fuelled by the transformational power of Modernist specters. What Kelman does is he re-interprets the traditional function of the narrator’s discourse in the text. In his interviews the writer often says that the classical narrative prose in English, or what he calls “Standard English Literary Form” presupposes the presence of the narrator (regardless of the type) that shapes the narrative and uses Standard English as a form of objectifying the things narrated. The narrator’s discourse is a form of control that operates ‘above’ the characters’ discourses, and dominates them as an authority discourse, as a point of reference, as the discourse of ‘the truth’:

In prose fiction I saw the distinction between dialogue and narrative as a summation of the political system; it was simply another method of exclusion, of marginalising and disenfranchising different peoples, cultures, and communities. I was uncomfortable with ‘working-class’ authors who allowed ‘the voice’ of higher authority to control narrative, the place where the psychological drama occurred. How could I write from within my own place and time if I was forced to adopt the ‘received’ language of the ruling class? (Kelman cited in Craig 2010:76).

Kelman finds a way to break away from the dominance of the narrator’s discourse and to remain *within* the world he creates, “rather than assuming a superior viewing position outside it” (Hunter 2010:45). As Cairns Craig puts it:

Kelman’s answer to the narrator’s discourse challenge is “an answer as radical for its time as Joyce’s experiments with ‘stream of consciousness’ in the 1910s – lay in adopting a third-person mode of narration which was not allowed to go beyond the linguistic boundaries of what would have been a first-person narrative. Kelman revised early modernism’s ‘stream-of-consciousness’ revolution to produce a new ‘first-and-third person’ narrative in which the narrator is under sentence to the character’s language rather than the character sentenced by the narrator’s” (Craig 2010:78).

As I have mentioned elsewhere, in the discursive junctures of a first-and-third-person narration there appears the immediate sensation of relation to the world and to the Other. The simultaneous construction of narrative ‘inside’ and ‘outside’ the events gives the illusion of insights for the reader. All of a sudden, in the middle of third-person mode of narration, the reader obtains access to character’s thoughts. In the end, the reader is not able to tell what he imagined from what was actually narrated. This breaking away from classical narrative modes represents quite existential re-thinking and re-imagining of literary entities: the narrator, the character, and the reader (Ivanenko 2015:133). What this revolu-

tionary kind of narration also does is ruining the most powerful metaphysical metaphors of spatial distinction of “inside” and “outside”. This is what is meant be “echoes” and “specters” of Modernism. The modernist concept of subject-in-process that once essentially used to mean the “inside” of a person transforms the essentialist modernist interpretation of inside/outside binary opposition through Kelman’s new type of narration. Kelman’s affinity with modernism brings him to a very unique post-modern derridian narrative technique where “a more primordial process of differentiation is shown to encompass both inside and outside so that distinction between the two [and also, between thought and reality] becomes untenable” (Derrida 2004:260).

This new type of narration could later be found in many other contemporary Scottish authors. It becomes a certain specific Scottish trademark especially after Irvine Welsh’s novel *Trainspotting* (1993) made a great international impact. Obviously, it was Kelman who invented the new narrative technique, but it was Welsh who made it popular. Polyvocality, the use of Scots, the vernacular, which goes along with Kelman’s writing, further distances narration in *Trainspotting* from Standard English and superior narrative position of narrator:

Third time lucky. It wis like Sick Boy telt us: you’ve got tae know what it’s like tae try tae come off it before ye can actually dae it. You can only learn through failure, and what ye learn is the importance ay preparation. He could be right. Anyway, this time ah’ve prepared. A month’s rent in advance oan this big, bare room overlooking the Links. Too many bastards ken ma Montgomery Street address. Cash oan the nail! Partin wi that poppy wis the hardest bit. The easiest wis ma last shot, taken in ma left airm this morning (Welsh 1996:57).

First-and-third person narration is one of the most significant techniques that help tell a story of drug addict Mark Renton and his buddies. Robert Crawford indicates how Welsh turned out to be a good disciple of Kelman’s style narrating subjects-in-process: “Many devices, from Welsh’s use of the preposition ‘ben’ (inside) to his characters’ philosophizings, mimicry and replaying of high-register phrases in a fiction of jostling discourses, are among the stylistic indications that this author has learned from Kelman’s prose” (Crawford 2009:671).

Characters’ memory, its detours as well as the inability to often tell “the inside” from “the outside” is also a common subject matter in A. L. Kennedy’s fictions. The idiosyncrasy of mixing close third person with first-person and sometimes second-person narration is the author’s way of rendering her characters as subjects-in-process. April Bernard claims that this narrative device Kennedy uses is an “estimable inheritance from the modernists; but she uses it so consistently that it seems not just a device but a tic, and then eventually appears to be something larger. It is as if, as we read, we are actively prevented from resting in the narrative – instead, we are always listening for the disruptive, not-quite-repressed

voice below the surface, muttering dark truths” (Bernard 2014:74). However, in Kennedy’s writings the narrative technique doesn’t seem to be an “inheritance” from the modernists for the reasons already mentioned. It’s a spectral Modernist echo that creates peculiar type of narration within Scottish tradition of contemporary prose. As in Kelman’s writing, Kennedy’s use of first-second-and-third person narration helps to break the delusion of a perfectly-shaped, hierarchically-constructed, well-adjusted world. This is especially priceless in depicting the times when the world goes mad, drops into hoax of cruelty and disadjustment as in Kennedy’s novel *Day*. The main character Alfred Day after WWII takes part in filming the movie about Prisoners of War. He is constantly haunted by his memories of being a loving son, a loved lover, a member of the Lancaster bombing crew, and a Prisoner of War. These memories seem to be the only way he could both try to live on, and come to terms with himself.

His mother lost herself for a while in little cries that seemed to leave her frightened [...], and her hands fluttered and tried to shield her head and he went around the table and held her, the twitch and flicker of pain in her, and he touched her hair.

*Didn’t pray for her, though, did you? Only for yourself. You asked if God could make you strong. [...]*

That might be the kind of message a prime minister would pick: hoping you’d think him a pal and meaning you all keep cheerful and ready for fighting the war. Alfred hadn’t cared. (Kennedy 2008:47).

With the help of a first-second-third person narrative the reader gets an immediate account of Days’ life in a very Bergsonian manner. World is chaotic, unfair, illogical, and disadjusted especially at times of war, so sticking to some narrative authority while rendering character’s fluid identity would only mean one thing: fraud.

Alfred doesn’t know the reason his father killed his mother, and the reason his girlfriend abandoned him, and the reason why he was the only one left alive after his Lancaster crew had died. There is an ultimate humanity in not imposing any views on the reader by narrative authority; the Kelman’s revolutionary rethinking of subject-in-process narrative representations adopted by younger generations of Scottish writers allows to finally do the justice to the individual, to carry this justice beyond present life or its actual being there.

Thus, the re-interpreted Modernist concept of “Caledonian Antisyzygy” and the truly cutting edge narrative techniques of representing the “subjects-in-process” Modernist phenomenon become the spectral moment in literary hauntology loaded with constitutive and transformative powers that shape contemporary Scottish prose while its non-contemporaneity with itself opens up the infinite asymmetry of the relation to the Other, that is to say, the place for justice.

## BIBLIOGRAPHY:

**Bell 2004:** Bell, Eleanor. *Questioning Scotland. Literature. Nationalism. Postmodernism*. London: Palgrave Macmillan, 2004.

**Bernard 2014:** Bernard, April. *In the Face of Our Ghastly Sexual Culture* in *The New York Review*. New York, September 25, 2014. pp 74-75.

**Borthwick 2007:** Borthwick, David. *A. L. Kennedy's Dysphoric Fictions* in Berthold Schoene (ed) *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.

**Craig 2010:** Craig, Cairns. *Kelman's Glasgow Sentence* in Scott Hames (ed.) *The Edinburgh Companion to James Kelman*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

**Crawford 2009:** Crawford, Robert. *Scotland's Books: A History of Scottish Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

**Derrida 1996:** Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

**Derrida 2004:** Derrida, Jacques. *Différance* in Ryan, Rivkin (eds) *Literary Theory: An Anthology*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

**Derrida 2006:** Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. New York: Routledge, 2006.

**Groom 2014:** Groom, Brian. *Scotland, Forever in Two Minds* in *The Financial Times*, February 3, 2014. Available online at: [www.ft.com/cms/s/.../553411c4-8aae-11e3-9465-00144feab7de.html](http://www.ft.com/cms/s/.../553411c4-8aae-11e3-9465-00144feab7de.html)

**Hunter 2010:** Hunter, Adrian. *Kelman and the Short Story* in Scott Hames (ed.) *The Edinburgh Companion to James Kelman*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

**Ivanenko 2015:** Ivanenko, Viktoriia. *Scottish/ Glaswegian Dasein and Breaking of Narrative Traditions in James Kelman's Collection of Short Stories "Greyhound for Breakfast" (1987)* in Irma Radiani (ed) 9-th International Symposium Proceedings *Tradition and Contemporary Literature*. Vol.1. Tbilisi: Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2015. pp. 125-138

**Kelman 1998:** Kelman, James. *How Late It Was, How Late*. London: Vintage, 1998.

**Kelman 2004:** Kelman, James. *You Have To Be Careful in the Land of the Free*. Orlando: Harcourt Inc., 2004.

**Kennedy 2008:** Kennedy, A.L. *Day*. London: Vintage, 2008.

**Kennedy 2002:** Kennedy, A. L. *Indelible Acts*. London: Jonathan Cape, 2002.

**Kennedy 1993:** Kennedy, A. L. *Looking for the Possible Dance*. London: Vintage, 1993.

**Kennedy 1995:** Kennedy, A. L. *Now That You're Back*. London: Vintage, 1995.

**Robertson 2013:** Robertson, James. *The Professor of Truth*. London: Hamish Hamilton, 2013.

**Robertson 2007:** Robertson, James. *The Testament of Gideon Mack*. Kindle Edition, 2007

**Sanderson 2013:** Sanderson, Mark. *The Professor of Truth* review in *The Telegraph*, June 5, 2013. Available online at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/10091330/The-Professor-of-Truth-by-James-Robertson-review.html>

**Smith 1919:** Smith George Gregory. *Scottish Literature: Character and Influence*. London: Macmillan, 1919.

**Sturrock 2016:** Sturrock John. *Further Thoughts on Brexit and Caledonian Antisyzygy*. Available online at <http://kluwermediationblog.com/2016/07/29/further-thoughts-on-brexit-and-caledonian/>

**Tew 2003:** Tew, Philip. *The fiction of A.L. Kennedy: the baffled, the void and the (in)visible* in Richard Lane, Rod Mengham and Philip Tew (eds). *Contemporary British Fiction*. Cambridge: Polity, 2003. pp. 120-41

**Welsh 1996:** Welsh, Irvine. *Trainspotting*. New York: W.W. Norton & Company, 1996.

**PETIA TSONEVA IVANOVA**

*Bulgaria, Gabrovo*

*University of Veliko Turnovo*

## **Postcolonial Modernity in the Middle East. Literary Models of Border Crossing**

The article dwells on a selection of literary models of border crossing in the context of the highly disintegrated postcolonial Middle East. Most of the literary work – prose, poetry and drama, produced in the period between the two world wars and after – is a collection of voices that tell of growing and eroding rupture. The rift is registered both within the nationally defined space/culture, beyond it, but still within the region, and as a deep anxiety arising from the encounters with western culture. The movement likewise partakes of the cross-border literary current of Modernism and its transnational metamorphoses, which strewed the literary landscapes of world literatures with different tonalities of lamentation over the broken condition of human time, place and life. Against this background, the literatures of the Middle East came out with a variety of strategies of representation – some of them more radical than others, some utterly pessimistic, others – more empathic and future-bound – of experiences and events that reconfigure borderlines.

**Key words:** border crossing, postcolonial Middle East, Modernism.

In his innovative research of Arab literature that encounters the West (including the United States), Rasheed El-Enany, professor of Modern Arabic Literature at the University of Exeter, outlines two basic models of representation that cross-pollinate and produce a lot of in-between patterns. He structures his analysis in the wider thematic sections of “Proud encounters”, “Humbled encounters”; and “Encounter[s] through female eyes”, the latter reflecting the specific situation of women in the Middle East.\* All kinds of “encounters” are located in writings

---

\* See El-Enany’s book *Arab Representations of the Occident. East-West encounters in Arabic fiction* (2006).

produced as a result of more fleeting or profound interaction with the West, and some of them are authored by writers who have migrated there permanently. With some variations, El-Enany's study shows that the literary works produced by migrants tend to represent the relationship between different places, experiences and mindsets in a continuous flow while those of short-term interaction are more confident in drawing love-hate relationships.

In "Proud encounters" he lists and explores writings that demonstrate an ambivalent "fascination-repugnance" attitude modelled after the prototypical relationship of a white woman falling in love with the Arab man. Usually, the Arab man is an adolescent who sojourns in Europe for study or work, "The man will invariably be emotional, imbued with moral and spiritual values founded in religious faith. The encounter will shock him by introducing him to a worldview based on rationalism, science, pragmatism and sexual freedom, upon which there will be a rejection of the West" (El-Enany 2006:107). Under this scenario, El-Enany groups writings like Yūsuf Idrīs's *The White Woman* (written in 1955 though published 20 years later), "Madam Vienna" and "The Secret of His Power" (the latter reverses the pattern of affection as a French archeologist who takes part in Napoleon's campaign in Egypt is enthralled by the cult of a local man he murdered); Fathī Ghānim's *The Hot and the Cold* (1960) and two extreme versions of the encounter – one of hate, Sudanese Al-Tayyib Sālih's masterpiece *Season of Migration to the North* (1960) and one of love – Moroccan Abd al-Majid bin Jallūn's memoirs *In My Childhood* (1957). The latter two examples are particularly interesting for my research as they illustrate the migrant writer's perspective – Al-Tayyib Sālih had a career with the BBC in London and marriage to a British woman; bin Jallūn lived with his family in Manchester until the age of 9 when they returned to Fez, and became a career diplomat until his death. To a certain extent, *Season of Migration* can be read as a Middle-Eastern rewrite of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* with its reversal of roles, geographical and cultural positions – while Conrad's European protagonist enters the African heart that threatens to subsume him, Sālih's migrant possesses the heart of darkness in his mind and relocates it in the heart of an effeminate London. In much the same way, though driven by love and his childhood's innocent experience of the East-West interaction, the narrator of *In My Childhood* recalls his early years spent in England and later return to Morocco when he constates that there "your senses will be free, sharpened and open to pleasure, but your soul will be fettered" (bin Jallūn, quoted in El-Enany 2006:112). These two literary responses to postcolonial relations in the Middle East subvert the model of Western rationality and Eastern emotionality by allowing the East and the West to merge and exchange elements of their stereotypical representation.

One of the most pessimistic versions of the Middle East's encounter with the West, in which the latter operates as the mask of the former's own problematic self-assertion, is imagined in a text that belongs to late-twentieth-century relocations. The later perspective admits that the world on both sides of the political, religious and cultural divide is not ready for an encounter. It is certainly for this reason that El-Enany includes it in the rubric of "Humbled encounters". Sulaymān Fayyād's novella *Aṣwāt* (*Voices*, 1972) tells the story of Simone, a French woman and wife of Hāmid, an Egyptian businessman in Paris, who joins him on a visit to his native village in the Nile Delta. The entire village community carefully prepares for the encounter. Hāmid sends money in advance to refurbish the family house and equip it with a shower, a toilet seat and a small fridge. The bridges in the village are fixed, the streets lit, the potholes cleaned and animal dung cleared. Upon their arrival, Simone and Hāmid are sharply contrasted to the darkness and superstition of the village by their refined manners, spontaneity, care and sense of self-dependence. Their cultural distinction is particularly striking as regards Simone's femininity, vigour and charity – she takes care of the sick children of the village and is missionary-like in many ways. She likewise inhabits masculine imagination by dint of her exceptional beauty and dress, but above all, because of her intellectual independence and power of self-expression. By contrast, local women are represented as docile, dull and animal-like, they envy Simone's vigour and in the end murder her violently excising her clitoris. El-Enany observes that the novel revolutionises the representation of cultural interaction in Arabic literature as, for the first time, "the West is shown to be the victim of the East" (2006:113). Drawing on this observation, I suggest that Fayyād's representation enters an implicit dialogue with Shahrazad's powerful subalternity which operates as a life-sustaining itinerary by virtue of its vigorous birthing of stories. Simone becomes a threatening figure in the oppressive reality of village life, because, to a certain extent, she plays the role of a westernised Shahrazad – she is witty, sociable, invents different means to help the villagers in their tedious occupations, enters the masculine space freely, enjoys and appreciates life. As a possible rewrite of this aspect of the Arabian Nights, however, Fayyād's novel disempowers conventional patriarchal boundaries and reinscribes the Middle East into a space of suppressed feminine violence that breaks open in the encounter with the masculine vigour of its western feminine counterpart. Simone can be admitted to the kaleidoscopic mosaic of the Middle East only when she is "tailored" to fit the space of multiplied similarity. She represents an incompatible detail that exceeds the borderlines of its designated place in the "mosaic" and needs to be "resized", its dissimilarity "excised" to safeguard the symmetry of the pattern. The bitter irony of this violent intervention consists in the effect it has on the entire pattern – rather than restoring the "broken" balance, it exposes the fissures that preclude consistency in a collapsing structure.



The sense of rupture, caused by calcified sameness, finds contending configurations in the poetic voices of the Middle East. Unlike the relative flexibility of most vernacular forms of prose, poetry was and continues to be regarded as a pattern that overlaps with the sophisticated designs of Islamic art – like its artistic counterparts, it abides between materiality and spirituality; like them it is able to weave the power of the word with calligraphic precision in solid surfaces and make them melt or reassemble fleeting details into a solid whole. Because of the symbiotic relationship between form and tradition, poetry, being one of the most formal literary modes in the Middle East, has also been the one most resisting reform. Miriam Cooke's succinct overview of its transformations goes as follows:

[t]he first substantive reform of poetry came from such poets as the Turk Ahmet Hasim (1885-1933), the Syrian Khalil Mutran (1872-1949), the Tunisian Abu al-Qasim al-Shabbi (1909-1934), and the Iranian Nima Yushij (1895-1959), who had been inspired by [...] French and English Symbolists and Romantics [...] In Turkey, the Marxist Nazim Hikmet Ran (1902-1963) was the first to be recognized for his free verse [...] his poetic calls for revolution gained such a wide following that he was made to bear responsibility for political unrest [...] In the Arab world and in Iran [i], it was women who brought to fruition what male poets had long been going to achieve. The Iraqi Nazik al-Mala'ika (1923-2007) [...] paved the way for Syrian Nobel nominee Adonis (Ali Ahmad Said, 1930-) and Iraqi poet Badr Shakir al-Sayyab (1926-1964). Both of these writers gained prominence through their adoption of mythic themes of resurrection, particularly in connection with the plight of the Palestinians. In 1968, Adonis published his pathbreaking work *The Stage and the Mirror* which introduces a new poetic lexicon, rhythm, structure and sensibility. [...] He claims that poetry should appeal to the mind, not to the emotions, and because this new poetry is a political weapon, it must be subtly wielded. [...] Arab women, particularly in more traditional countries like those of the Arabian peninsula, have often chosen abstract symbolism to articulate emotions otherwise considered taboo. [...] In Iran, two women, Forugh Farrokhzad (1935-1967) and Simin Behbahani (1927-2014), rebelled against traditional forms and subject matter for poetry [through] neotraditionalism [and] rejection (2004:407-9).

At the end of this enumeration of breakthroughs, Cooke concludes that the poetry of the Middle East reaches a form which enables “[t]he personal and the political [to] fuse in a single poetic vision” (2004:409). In other words, the understanding of the poetic word substantially changes from its less personal, more externalised and ornamental form towards a means of mediating and contextualizing subjectivity. We will understand more clearly the change that has taken place if we gain insight into the way Middle-Eastern cultures conceive of language. David Jasper's inspired analysis of desert art dedicates a section to its representation in Arab poetry. Drawing on photographer and writer Mounira Khemir, he

argues that “the Arabic language flourished through the roots of words and their etymology. Even when they fall silent, like seeds in the dry earth awaiting rain, they wait for the poet to bring them back to life, breaking through their hard, protective and grainy kernels – seeds that can easily be mistaken for sand or dirt” (2006:86). This durability of the word is likewise registered in the most frequent dichotomous articulation of space in the Middle East in terms of “desert” and “garden” where the desert is not merely perceived as the place of disintegration, desiccation and chaos, but as a repository of sleeping water, hidden water wells, the expectation of river spills and the birth place of the Word; while the garden is the shape the Word takes when it is awoken to life. Gerald Bruns observes that to understand the literature of the Middle East, we need to turn our perception of reading upside down. He claims that like the desert, the Qu’ran, the highest manifestation of the Word for Muslims, insists on a particular manner of approaching its text that “surrounds us with itself, fills the space we inhabit, takes it over and ourselves in the bargain. The whole movement of reading as an appropriation or internalizing of a text is reversed. Here there is no grasping and unpacking and laying the text bare. On the contrary, reading is participation. To understand the Qur’an is to disappear into it” (1992:126). From this perspective, poetry, which is closest to sacred recitation in the Middle East, should be approached both as a verbal “desert” and “garden” – a desert, because it consists of sand grains that can be blown in any direction, and a garden, because every reader can order it and make it habitable according to his/her individual experience in the poetic desert-landscape. Due to its ambivalent representation, the poetic perspective of the Middle East is optically bound to the migrant experience and the nomadic mode of travelling – it resembles the art of sand painting which creates its patterns by pouring streams of sand. Unlike the rigid mosaic patterns, where details are conjoined into frozen waves, sand patterns have fluctuating borderlines and resemble water streams. In fact, the hybrid sand-water form is suggested by the etymology of the word *riwāya*, which, in its original significance, denotes both the practice of carrying water in the desert and that of reciting poetry (i.e. reviving the sand-like seeds of words).

To illustrate this manner of reading Arab poetry, I will take a look at two poems that represent two different responses to connectivity. The first one is an excerpt from Iraqi poetess Nazik al-Mala’ika’s *دجوي ال: يبرعلا صنلا* (“Love Song for Words”, translated by Rebecca Carol Johnson), the second – a poem by Syrian Mohamed Al-Maghout’s *دجوي ال: يبرعلا صنلا* (“From the Doorstep to Heaven”, translated by May Jayyusi and John Heath-Stubbs). The texts are taken from the pageless website of Arabic poetry *adab.com*, intended as a cross-border space for popularising Arab writing.\* Both poets participate in the process of re-formulation and modernisation of Middle-East literary traditions across borders.

\* See <http://www.adab.com/en/index.php>

The select poems centre on an upward movement of connectivity through which the poetic speakers negotiate the space between heavens and the earth. In the first case, the movement is entirely verbal and proceeds from the poetic speaker and his/her beloved. It is also forward-looking, because the modality suggests that this interaction will happen in the future. The present day is not in the condition to assemble the words in a “paradisaal” construction as, earlier in the poem, it becomes evident that they are more eagerly adopted as silences than as open expression.

\*\*\*

Why do we fear words  
when they have been rose-palmed hands,  
fragrant, passing gently over our cheeks,  
and glasses of heartening wine  
sipped, one summer, by thirsty lips?

[...]

\*\*\*

We took pleasure in silence.  
We became still, fearing the secret might part our lips.  
We thought that in words laid an unseen ghoul,  
crouching, hidden by the letters from the ear of time.  
We shackled the thirsty letters,  
we forbade them to spread the night for us  
as a cushion, dripping with music, dreams,  
and warm cups.

[...]

\*\*\*

Tomorrow we will build ourselves a dream-nest of words,  
high, with ivy trailing from its letters.  
We will nourish its buds with poetry  
and water its flowers with words.  
We will build a balcony for the timid rose  
with pillars made of words,  
and a cool hall flooded with deep shade,  
guarded by words.

\*\*\*

Our life we have dedicated as a prayer,  
to whom will we pray . . . but to words?

Read in the context of cultural reform, the pursuit of lush, verdant expression may signify the desire to liberate the poetic voice from the confines of conventional form and service to an externally imposed paradigm (including silence) – words are free like the “ivy trailing from [their] letters”. But they also need to be taken care of, steered by verbal pillars and supported by a balcony for their roses. Significantly, the Word is represented as both an agent and subject in the poem, it can “caress” and “wound” us, but we can make a “dream nest” of the words, i.e. arrange them in a sheltering pattern. The poetic perspective thus distinguishes between two categories of words: words that surround and overpower the poetic speaker, caress, hurt, inspire, invite her/him to interact with them; as well as words that are produced as an outcome of the projected interaction. Finally, prayer is established as a form of connectivity in which words circulate between surrender and agency, desert and garden.

The second poem visualises the same upward movement, but instead of the green calligraphic structure of vigorous words that leads to heaven, it envisages a ladder of dust, collected by “hunched backs” and “hands clinging onto knees” in pursuit of heaven,

Now,  
with the sad rain  
drenching my sad face,  
I dream of a ladder of dust,  
collected from hunched backs  
and hands clinging onto knees,  
to mount to highest heaven  
and discover  
what becomes of our prayers and sighs.

O my beloved,  
all the prayers and sighs,  
all the laments and cries for help,  
springing from  
millions of lips and hearts,  
through thousands of years and centuries,  
must be gathered somewhere in heaven,  
like clouds.  
And maybe  
these words of mine  
are now close to those of Jesus.  
So let us await the tears of heaven,  
o beloved.

This time praying humans are represented metonymically by parts of their bodies that perform the ritual of prayer. The sense of rupture and disintegration is enhanced by the disconnection of the words from the praying bodies – the words have flown above and are cloud-like in heaven, and while they are disembodied, the lips and hearts that have pronounced them turn to grains of desert dust. The subsequent return of the words is compared to heavenly rain teardrops that “drench” the sad face of the poetic speaker. Here the desert-water paradigm operates in reverse – unlike Khemir’s poetic claim that words are desert grains waiting for the poet to revive them, the poem suggests that humans, the poetic speaker included, are like sand, while words moisture them and make them alive.

In conclusion, the sense of rupture, disintegration, displacement and relocation of broken entities, alliances and human lives places the literatures and cultures as well as the very concept of the Middle East in a network of complicated relationships. As a cross-border spirit and philosophy of literary expression, Modernism in the Middle East takes shape both as a revolt against pre-established patterns of continuity and as a response to the violent lines drawn in the course of violent historical encounters. In this discussion I wanted to demonstrate how the pathways of the word interact with the more arid forms of geographical, political and historical pronouncement to displace firmly-anchored positions, transplant geographical locations into fictional cartographies of memories or expectations and graft sprouting new lands onto the stock of already existing ones.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

**Bruns 1992:** Bruns, G. *Hermeneutics Ancient and Modern*. New Haven, CT: Yale University Press, 1992. 125–7.

**Cooke 2004:** Cooke, M. “Middle Eastern Literature”. *Understanding the Contemporary Middle East*. Eds. Deborah J. Gerner and Jillian Schwedler. Colorado and London: Lynne Rienner Publishers: 2004.

**El-Enany 2006:** El-Enany, R. *Arab Representations of the Occident. East-West Encounters in Arabic Fiction*. London and New York: Routledge, 2006.

**Jasper 2006:** Jasper, D. *The Sacred Desert. Religion, Literature, Art, and Culture*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

## **UALIKHAN KALIZHANOV**

*Kazakhstan, Almaty*

*M.O.Auezov Institute of Literature and Art, Science Committee of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan*

### **Cultural code of Kazakhstani People**

In considering cultural code of Kazakhstani people, the author pays special attention to Kazakh folklore and national literature. He tells about the State Program “Cultural Heritage”, namely the Collection of Kazakh folklore «Babalar sozi» in 100 volumes, prepared by the M.O.Auezov Institute of Literature and Art. In the frame of this project, the scientists have explored the texts, restored the names of religious and historical figures, storytellers, scribes and folklore collectors, clarified and compiled various text options, explained obscure words, wrote scientific conclusions and explanations. Then the literary process of Kazakhstan at present period is explored. Not only Kazakh literature is highlighted but also literature of ethnic groups living in the Republic. Russian, Uyghur, Kurdish, German, Korean, Tatar, Uzbek literatures have entered a new phase of evolutionary development.

**Key words:** code, literature, folklore, ethnic groups.

## **У.К.КАЛИЖАНОВ**

*Казахстан, Алматы*

*Институт литературы и искусства им. М.О.Ауэзова*

### **Культурный код народа Казахстана**

Культурный код народа – закодированная информация, позволяющая идентифицировать культуру и литературу. В мировой истории в соответствии с эпохой, политикой государства и уровня культуры роль социокультурных кодов трансформируется, но сохраняются их самобытность и национальные черты. Культурный код нации выступает ключом к пониманию данного типа культуры, так как вбирает в себя культурные особенности, передающиеся от предков.

Культура – жизнь народа, его разум и сердце, прошлое, настоящее и будущее. У народа Казахстана, внесшего огромный вклад в духовные ценности народов мира и общечеловеческую цивилизацию, а также в историю культуры и литературы, немало достойного культурного наследия. Благодаря Государственной программе «Культурное наследие» возвращено

веками хранившееся на полках рукописных фондов литературное наследие, среди которого изданные в XIX-XX веках на арабском, латинском и древнетюркском алфавите, неизвестные ранее широкому читателю и не издававшиеся тексты фольклора.

Только ученые Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова понимают, сколько труда стоило изучение текстов, восстановление имен религиозных и исторических личностей, сказителей, переписчиков и собирателей фольклора, уточнение географических названий, результатов экспедиций, выяснение и составление различных вариантов текстов, разъяснение непонятных слов, написание научных заключений и пояснений к уникальному Своду казахского фольклора «Бабалар сөзі» в 100 томах. Я был свидетелем и участником подготовки последних 20-ти томов этого проекта, пропустил каждый из них через свое сердце. Это издание станет полезным в возрождении национального духа и культуры не только филологам, но и историкам, языковедам, философам. Завершенный много-томный проект стал, по моему мнению, возвращением памяти народа для укрепления национального сознания. С древних времен глубоким истоком всех тюркских народов была Великая Степь. Наши героические предки хранили единство и согласие, создавали могучие империи, ставшие хозяевами на огромных просторах Евразии от Байкала до Балкан.

Великая степь на гигантских качелях истории пережила и времена великого благоденствия, и тяжесть лихих времен, когда из-за распри и внутренней вражды потеряли свободу и впали в зависимость от других. Жившие в разные эпохи аль-Фараби, Махмуд Кашгари, Баласагуни, аль-Хорезми, ибн-Сина, Яссауи, Улыкбек внесли неоценимый вклад в развитие мировой цивилизации. Труды гениев Степи стали основой и дали толчок Ренессансу в Европе. А сегодня имена Навои, Низами, Махмуткули, Абая, Назыма Хикмета, Габдуллы Тукая, Анар, Ч. Айтматова, А. Нурпеисова и многих других поэтов и писателей стали символами тюркской литературы.

В наши дни, с обретением независимости становится особенно важным сохранение культурно-исторического наследия великих предков и исследование современного литературного процесса. Эпоха интеграции и поиска инновационных решений, в которую вступил современный мир, может быть воплощена реалистическим искусством, которому присуще обостренное внимание к индивидуальным качествам личности, диалектике души. Создавая реалистический образ нашего современника или исторического деятеля, обновляя и совершенствуя концепцию личности, художник слова завоевывает внимание общества.

Культурный код народа Казахстана оригинален и своеобразен, как самобытна культура и литература населяющих нашу республику этносов. Литературный процесс Казахстана на современном этапе, несомненно, име-

ет общее объединяющее начало, часто проявляющееся в тщетной попытке художника проникнуть в тайну сегодняшних реалий. В первой половине 90-х годов XX века Казахстан испытывает литературный бум, который оказывает значительное воздействие на поэтов и писателей. Издаются газеты на казахском, русском и на 15-ти языках, в том числе на украинском, польском, английском, немецком, корейском, узбекском, уйгурском, турецком и других. Осуществляются театральные и музыкальные постановки на сценах 6-ти национальных театров: корейском, уйгурском, немецком, узбекском и т.д. О развитии межэтнического согласия свидетельствует тот факт, что в местах компактного проживания этнических меньшинств функционируют национальные школы на 22-х языках.

Лауреатами Президентской премии мира и духовного согласия стали Дмитрий Снегин, Герольд Бельгер, Морис Симашко. Золотой медалью АНК «Бірлік» за большие заслуги в укреплении мира, межнационального и межконфессионального согласия и повышение духовно-нравственной культуры народа Казахстана награжден главный редактор газеты «Жийана курд», поэт, переводчик, публицист Гасанэ Хаджисулейман. Многообразие современного литературного процесса Казахстана представлено на страницах уникального издания – «Независимый Казахстан: Антология современной литературы в трех томах», увидевшей свет в Ордене Трудового Красного Знамени издательстве «Художественная литература» (Москва, 2013). Впервые на английском языке совместно с Колумбийским университетом издана Антология казахской литературы «The Stories of the Great Steppe» (Нью-Йорк, 2013).

Отмена политической цензуры привела к появлению множества литературных изданий, в том числе самиздату, возврату запрещенных ранее произведений, увеличению переводов, усилению творческих контактов проживающих в Казахстане этносов с исторической родиной. В литературном пространстве наблюдается невероятная активность книгоиздания. Читатели не успевают знакомиться со всеми литературными новинками. Общественные организации проводят различные литературные ярмарки. Некоторые из них становятся настоящими литературным событием. Встречи с писателями и поэтами, «круглые столы» и дискуссии способствуют активизации современного литературного процесса.

Культурный код народа Казахстана, находящий свое художественное отображение в литературе и искусстве, усиливает этническую идентичность, включая набор художественных образов и раскрывая их своеобразие. В творчестве мастеров художественного слова рецепция Казахстана, как образа целостной страны, обретает особое литературно-эстетическое значение. Казахстан – общая Родина для всех, кто живет на этой земле. Для поэтов, писателей, публицистов характерно очень личное и открытое



(в словесном плане) эмоциональное отношение к родине – Казахстану, как к святому отечеству. Художественный концепт «Мой Казахстан» в русской, корейской, немецкой, татарской, уйгурской, узбекской и курдской литературах отражается как евразийская культурно-эстетическая ментальность.

У братских тюркских народов общая историческая судьба. На протяжении многих веков мы жили в близкой духовной связи, нас связывали общие обычаи, нравы и истоки единого тюркского языка. По мнению наших ученых, первая печатная казахская книга «Киссаи Сефуль-Мулюк» вышла в Казани, в Азиатской типографии, в 1807 году. Именно в ней была налажена работа по регулярному выпуску казахских книг. Достаточно сказать, что в Казани было издано более двух третей всех казахских книг до революции.

Близость наших литератур проявляется не только в родстве и созвучии народного фольклора, но и в творчестве поэтов, писателей и просветителей. Своими людьми в казахских степях были М. Акмулла, Г. Тукай, М. Гафури, Г. Ибрагимов. Акмулла Мухамедьяров является классиком казахской, татарской и башкирской литературы. Поэт Габдулла Тукай долгое время жил и сформировался как поэт в Уральске, казахские песни были для него своеобразной поэтической школой. В Казанском университете в XIX–XX веках училось много казахов, которые впоследствии стали писателями, учеными, государственными деятелями. И если отличительной чертой казахского дореволюционного книгоиздания являлось то, что оно развивалось преимущественно за пределами Казахстана, и казахские книги издавались в Казани, Оренбурге, Уфе, Ташкенте, Троицке, Петербурге, Москве, Астрахани, Омске, то сегодня республика имеет развитую книгоиздательскую базу и многонациональная казахстанская литература вышла на мировой простор.

Расцвет казахской литературы связан с периодом Независимости, открывшем новые горизонты и создавшем наиболее благоприятные условия для развития литературного процесса и выявления роли и значения литературы в развитии современного национального самосознания. По историческим меркам это срок невеликий, но в истории нашего Независимого Казахстана занимает исключительное место. Издание лучших, классических трудов казахских ученых прошлых лет обогатило нашу науку и реально воплотилось в новом проекте «Ғылыми қазына». Важно в условиях суверенитета реально показать, как идеи независимости закладывались в трудах отечественных ученых, преодолевали препоны цензуры, идеологический диктат. Через слово, художественные образы казахская литература давала пищу для осмысления важнейших, глубинных идей. Переизданные труды известных деятелей науки, литературы и культуры обретут новую жизнь. Так выдающееся наследие казахских

классиков, российских ученых-востоковедов, фольклористов, собирателей музыкального наследия казахского народа возвращается в современность.

Сыном двух народов – украинского и казахского называют Тараса Шевченко. 2014 год – юбилейный, год 200-летия со дня рождения поэта. В свое время Нурсултан Абишевич Назарбаев участвовал в церемонии открытия памятника Т. Шевченко в Днепродзержинске, городе своей юности, где он получил почетную профессию металлурга. В ходе торжественной церемонии он подчеркнул, что великий украинский поэт является символом сближения и дружбы двух народов. Для многих поколений украинцев и казахов Т.Г. Шевченко стал учителем, его считают, образно говоря, первым дипломатом, который проложил мост дружбы между Казахстаном и Украиной. Примечательно, что поэт хорошо говорил по-казахски, имел много друзей среди местных жителей и часто ходил в гости в аул возле крепости, где слушал песни и легенды, о чем есть записи в его «Дневнике». Он писал в своих книгах, как поражен природой этих бескрайних степей, «где даже не на чем остановить взгляд».

И сегодня заложенные великим Кобзарем в его нелегкие годы ссылки ростки дружбы и доверия наполняются новым содержанием, подтверждая слова Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева: «Мы сделали ценности единства и согласия фундаментом общества, основой нашей особой казахстанской толерантности». В Казахстане успешно развивается целый ряд национальных литератур. Это достижение и результат взвешенной политики Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева. Современный казахстанский литературный процесс невозможно представить без этого многообразия.

Адаптируясь к новой социокультурной реальности, литература народа Казахстана укрепляет свои контакты с литературами стран Запада и Востока. Создание атмосферы подлинной свободы творчества, преодоление жесткой социологической иллюстративности, обращение к острым, ранее запретным темам (национальная тематика, раскрытие реальной истории страны), выдвижение новых идейно-эстетических концепций выступают ее главными чертами. Раскованная художественная мысль, открытие широких возможностей для проявления творческой инициативы позволяют изображать действительность во всей ее объективной сложности. Литературы Казахстана, продолжая классические традиции, выходят на новый уровень повествования, значительно расширяя границы бытования и изучения. Литературная традиция совмещается с историческими документами и современными теориями дискурсов.

Период Независимости открыл новые горизонты, создал наиболее благоприятные условия для развития литературного процесса и выявления роли и значения литературы в развитии современного национального

самосознания. Эпохальный характер событий новой истории придал национальной литературе иной облик, на передний план выступили ее новые грани и черты, что ярко проявилось в интенсивности развития литературы на современном этапе. Новейшая литература Казахстана отличается разнообразием художественно разрабатываемых тем, раскованной манерой письма, богатством поэтики и стиля. Художественный мир анализируется как динамическая целостность. Непростые жизненные ситуации, многообразии духовных и нравственных исканий, сопротивление личности политическому и идеологическому насилию, проблемы казахского аула – в центре внимания крупнейших художников слова. Современность как категориальное явление служит импульсом смены парадигм во всей структуре художественного произведения, понимаемой как единство содержания и формы.

Наряду с современной тематикой историческая остается одной из главенствующих в казахской литературе. Каждое произведение крупнейших мастеров художественного слова – особый художественный мир, им скомпонованный и организованный, живущий по законам творчества.

Органической составляющей казахской прозы выступает мифологичность. Источником архаических и мифологических мотивов в произведениях является народная культура, песни, легенды, сказания и мифы казахского народа. «Мифологичность» художественной картины мира позволяет авторам воссоздать картины далекого прошлого, словно предостерегая современников от опрометчивых решений и поступков. Прозаики выносят на суд современного читателя новое прочтение истории, свое открытие современности и размышления о времени. Обогащается и трансформируется нарративная система романа. Портрет персонажа как составная часть психологической характеристики героя и пейзаж как одна из форм психологического анализа занимают в повествовательной структуре прозы все большее место. Внутренний монолог и диалог, несобственно-прямая речь персонажей применяются все активнее в структуре романов и повестей, передавая экстремность чувств и раздумий.

Психологический анализ обогащает содержание и форму казахского романа, реалистически воспроизводит динамику развития и совершенствования духовного мира людей. Традиционные формы образности, соединяясь с новыми способами художественного мышления, определяют многообразие казахского романа. Появляются интересные произведения на современную тему. Продолжает развиваться и остается одной из популярных историческая тематика в прозе А. Кекилбаева, М. Магауина, Ш. Муртазы, А. Нурпеисова, Т. Абдикова, О. Бокеева, Д. Досжана, М. Скамбаева, В. Михайлова, К. Исабаева, Б. Джандарбекова, Т. Закенова, У. Доспанбетова, Ж. Ахмади, А. Мекебаева и других. Традиционные формы

изобразительности, соединяясь с новыми способами художественного мышления, предопределяют многообразие творческой манеры Д. Исабекова, Н. Даутаева, У. Есдаулета, Е. Раушанова, Ж. Шаштайулы, Д. Амантая и многих других.

У каждого из поэтов Казахстана – свой поэтический почерк и стилистическая манера, мелодико-интонационные, ритмические особенности стиха. Казахская поэзия представляет интересный феномен в плане жанрово-стилевого своеобразия и идейно-тематического содержания. Все ощутимее в литературе Казахстана тенденции модернизма и постмодернизма: поэтика компромисса, психологизм и драматизм повествования, преодоление пространственных и временных границ, поиск идеала и т.д. Углубление психологизма современной русской, немецкой, уйгурской прозы приводит к расширению границ поэтики и стиля.

Национальные литературы республики вступили в новый этап эволюционного развития. Русская, уйгурская, курдская, немецкая, корейская, татарская, узбекская литературы за последние 20 лет обогатились значительными произведениями И. Щеголихина, В. Михайлова, З. Самади, Х. Абдулина, Д. Ясенова, С. Маматкулова, М. Обылкасымова, Г. Бельгера, Г. Хаджисулеймана, Б. Бала, С. Сяди, Н. Веревошкина, Л. Шашковой, Н. Черновой, Л. Сона, С. Ли, А. Кана, Г. Хайруллина, Н. Усмановой, Р. Гузаирова, Р. Абдусалимова, Ф. Байгельдинова, Э. Рузиматова, И. Жуманова, А. Пратова, М. Мирхолдарова и многих других. На стыке литератур творят представители русскоязычной литературы Казахстана.

Татарскую литературу последних десятилетий можно рассматривать как продолжение литературного процесса 60-80-х годов XX в., так как большинство произведений известных писателей постсоветского времени относится и к предыдущему этапу. Идейно-тематические, жанрово-стилистические и поэтические новшества в поэзии, прозе, драматургии и публицистике последних двух десятилетий, прежде всего, связаны с именами авторов, ставших известными ещё в советское время. На современном этапе в татарской литературе республики динамично развиваются поэзия, проза и публицистика. Большую роль в развитии татарской поэзии и публицистики Казахстана играет Г. Хайруллин – президент Ассоциации татар и башкир Казахстана, главный редактор газеты «Фикер». Он пишет стихи на татарском языке под литературным псевдонимом – Тимер Заһит. В последние два десятилетия им опубликован десяток поэтических сборников. А в 2011 году под редакцией Г. Хайруллина в Алматы вышел в свет Энциклопедический словарь «Татары в Казахстане». Известно творчество поэтов Р. Абдусалимова, Р. Гузаирова, Н. Усмановой, Ф. Тамендарова, поэта, прозаика, эссеиста Ф. Байгельдинова. Членом Союза писателей Казахстана является писатель, поэт, публицист Т. Каримов. Им издан ряд литературно-

художественных книг. Т. Каримов активно занимается общественной деятельностью, дважды избирался президентом Ассоциации татарских и башкирских этнокультурных центров Республики Казахстан.

В истории национальных литератур есть знаменательные факты. История евразийства как течения философской мысли и история судьбы и наследия Л.Н. Гумилева художественно воссоздана в романе Т. Фроловской «Евразийский лев». Преемственность в истории литературного процесса Казахстана, трансформация в системе художественного текста культурно-художественного опыта прошлого, его творческое преломление в прозе И. Щеголихина, И. Шухова, Дм. Снегина получают дальнейшее продолжение в художественных произведениях молодых авторов республики. Рубеж тысячелетий как диалог культур, традиций и стилей в мировой литературе и русской литературе Казахстана находит отражение в проблеме смены и взаимодействия писательских поколений. В исторической романистике традиционные темы, образы и жанры разрабатываются Н. Корсуновым, Ю. Плашевским, К. Гайворонским, А. Ялфимовым и др.

Содержательна проблема взаимного видения народов как важнейшая составляющая современной имагологии, области литературной компаративистики. Г. Бельгер положительно отзываясь о Ф. Байгельдинове, Ф. Тамендарове, С. Абдулло и многих представителях национальных литератур, издателях. Член Правления Южно-Казахстанского отделения Союза писателей Казахстана, доктор филологических наук К. Сыздыков всей своей профессиональной деятельностью способствовал росту узбекских писательских кадров Казахстана. Литературный критик и литературовед, доктор филологических наук В. Бадиков рецензировал книги и исследовал творчество М. Абдрахманова, Р. Ахтямовой, Ст. Ли и многих других. Осмыслению роли писателя и художественного слова рубежа веков посвящены критическая проза Г. Бельгера, книга критики Е. Зейферт «Ловец смыслов, или культурные слои» (Москва), монографии В. Владимировой о Дм. Снегине, Б. Джолдасбековой и Н. Сарсеевой о Ю. Домбровском, С. Акашевой о М. Звереве, С. Ананьевой, К. Нургали, А. Бейсенбаевой о Н. Ровенском, С. Ананьевой о М. Симашко и т.д.

Казахстан – это не только богатые залежи нефти, газа и других полезных ископаемых, Казахстан – это духовно богатые люди, и именно духовность помогает ужиться в границах одного государства 140 различным этносам. Президент страны Нурсултан Назарбаев, понимая это, поставил задачу изучения и развития творчества всех этносов, проживающих в республике. Каждый из них – часть субкультуры, но у каждого есть свой оригинальный «след» – русский, татарский, украинский, дунганский, чеченский и так далее. Издана солидная книга «Русские Казахстана», в которой есть очерки о замечательных мастерах художественного слова.

Благодаря выверенной политике межнационального согласия, толерантности, уважения культур в Казахстане казахская литература и национальные литературы республики развиваются в русле общечеловеческих ценностей. Они являются равноправной и органичной частью мировой культуры и литературы и отражают многие актуальные темы современности. Корейская литература Казахстана – самобытное явление в русле общекорейской литературы, «русская по языку, корейская по ментальной пластике и... экзистенциальная по своему окончательному выводу, по всем ее Гамлетовским вопросам» (А. Кан). Путь родной литературы в представлении А. Кана – от литературы отчаяния через литературы томления и преодоления к бесконечной великой литературе великого сердца.

Национальные литературы суверенного Казахстана отражают культурный код в художественных образах. Тема Казахстана стала ведущей в произведениях Б. Бала, С. Саяди, Г. Хаджисулеймана, Ст. Ли, А. Весалоглу, И. Турки, С. Камоловой, У. Каримовой, Э. Султоновой и других, характерной особенностью творчества которых является сохранение национальной идентичности, важность исторической преемственности и этнической памяти, усиление этнических мотивов. Разнообразие художественных методов изображения действительности позволяет современной уйгурской поэзии выступать против духовной инфантильности и инерции развития литератур, приводит к изменению стилистического почерка публицистов, остроте тем и проблем статей и очерков ведущих мастеров слова. В современной публицистике позиция автора приобретает ключевой характер. Развитие данного направления словесного искусства объективно соотносится с поступательным обновлением и участием в формировании и выражении общественного мнения. Уйгурская публицистика обращается к исторической и этнокультурной тематике, беря на вооружение идеи открытости и плюрализма мнений.

Тема духовного родства этносов Казахстана, межэтнического взаимодействия художественно воссоздается курдскими авторами Н. Надировым, Г. Хаджисулейманом и др. В очерках и эссе Г. Хаджисулеймана в книге «Дорога Жизни» воссозданы яркие личности персонажей, среди них образ главного героя Мамеда Бабаева занимает особое место. 60-летию депортации курдов в Казахстан посвящена книга публицистики Н. Надирова «Мы, курды-казахстанцы», главы которой не только раскрывают феномен изгнания через личную судьбу автора, но и проникнуты искренней благодарностью казахскому народу («Как мы обрели вторую Родину на казахской земле», «Казахстанский Курдистан», «Историческая справедливость – веление времени»).

Знаковым событием в современном литературном процессе является художественный перевод. Курдские, узбекские, татарские, корейские по-

эты переводят казахскую классику на родные языки. И казахская, и курдская литература отразили общие для обоих народов черты национального характера – независимость и свободолюбие, стойкость и мужество, щедрость и доброту, верность слову и долгу. Художественный перевод всегда играл особо важную роль в укреплении литературных контактов и продолжает выполнять эту важнейшую миссию, знакомя читателей разных национальностей с шедеврами и лучшими произведениями коллег по писательскому цеху.

Открытость ко всему новому, желание сохранить свои истоки позволяют исследовать национальные литературы республики как единую общность, которая особенно интенсивно развивается на современном этапе. Изучение культурного кода народа Казахстана, таким образом, остается одним из ключевых моментов понимания сущности конкретного человека и нации в новом тысячелетии.

## MANANA KVATAIA

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Reflection of Feminism Paradigms in Grigol Robakidze's Texts**

Modernist literature has also covered the aspects of feminism into the sphere of literary study. The concept of equality between women and men takes its origin in the depths of centuries. Moreover, according to the oldest texts in various places of the world women occupied a very important position, in fact a superior. The legend of the Amazons narrates about mythical warrior women who excluded men from their tribes. Grigol Robakidze's novels *Falestra* and *Megi* represent an allusive reinterpretation of the myth of these two powers.

In ancient Egypt women had the same legal and economic rights as men granted by law and women could rule the country. G. Robakidze's novel *Nefertiti-Kopf* (*The Bust of Nefertiti*) creates the most powerful expressive image of a legendary Egyptian queen.

Georgian modernist writer also makes analysis male and female relationship in a new epoch. According to his observation, modern man lacks the power of the sun and a woman has the earmark of earth. However, both of them possess such terrific power which has not yet been defined on the planetary level.

Grigol Robakidze appreciates female writers' peculiar style of writing and thinking and manner. He is fascinated with Ana Akhmatova's distinguished, strong talent and unique gift.

**Key words:** Modernism, Feminism, the Amazons narrates, emancipated woman, Texts.

## მანანა კვატია

*საქართველო, თბილისი*

*მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### ფემინიზმის პარადიგმათა რეფლექსირება გრიგოლ რობაქიძის ტექსტებში

„XX საუკუნის სტილი“ – ასე უნოდა ელიტარულ, მაღალ კულტურად კვალიფიცირებულ მოდერნიზმს ალექსანდრ გენიხმა. მისივე თქმით, საუკუნის ეს წამყვანი იდეა განსხვავებული სკოლებისა და მიმართულებების ერთნაირად ძლიერ, მაგრამ ერთმანეთის არამსგავს გენიოსთა შემოქმედებაში აისახა. ინდივიდუალიზმითა დანოვაციებით გამოირჩევა ქართული მოდერნიზმი, რომლის საუკეთესო წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობრივი და სახისმეტყველებითი ვექტორები, კონსტანტინე გამსახურდიას შენიშვნით, ჩვენი „კულტურისა და მწერლობის დასავლურ კულტურასთან კვლავ ინტეგრირებისაკენ“ მიემართა.

რეალობის მხატვრული მეტამორფოზის ინოვაციური რეფლექსირება ლიტერატურაში ახალ სტილს, სახეებს, თემებსა და ფორმებს ამკვიდრებდა. მოდერისტული მწერლობის მხატვრული კვლევის არეალში ფემინისტური პარადიგმებიც მოექცა.

XX საუკუნე ქალთა მოძრაობის არნახული მასშტაბებითაც გამორჩეული გახლდათ. სოციუმის სტრუქტურულმა ცვლილებებმა ემანსიპაციისათვის ბრძოლის ახალი ტალღა წარმოშვა. ფემინისტური იდეები მხოლოდ ახალი დროის მონაპოვარი არ არის. მათ საწყისებს ძველ ჩინეთსა თუ ანტიკური საბერძნეთის ეპოქაში ხედავენ. თიმცა ფემინიზმის, როგორც თეორიის, ჩამოყალიბებას მე-18 საუკუნეს უკავშირებენ. მასზე განმანათლებლობამ დიდი გავლენა მოახდინა. ტერმინ „ფემინიზმის“ ავტორად მე-18-19 საუკუნეების ფრანგი ფილოსოფოსი შარლ ფურიე სახელდება.

სპეციალისტთა მითითებით, ფემინიზმის თეორიად ჩამოყალიბებას ბიძგი მისცა 1776 წლის „ამერიკის დამოუკიდებლობის დეკლარა-



ცია“ და 1789 წლის „ადამიანისა და მოქალაქის უფლებათა დეკლარაცია“. მერი უოლსტენკრაფტი კლასიკურ ნაშრომში „ქალის უფლებების დეკლარაცია“ (1792) დაუპირისპირდა ჟან-ჟაკ რუსოს, რომელიც ფიქრობდა, რომ ვაჟები სახელმწიფო მოხელეებად, გოგონები დედებად და ცოლებად უნდა აღიზარდონ.

ფემინისტურ პარადიგმათა რეფლექსირება უპირველესი ქართველი მოდერნისტის, გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებით დისკურსშიც გვხვდება. აქ ეს პრობლემატიკა სხვადასხვა ისტორიულ სიბრტყეზე განიხილება. მწერალი მხატვრულად იკვლევს სხვადასხვა დროის მითოსურ თუ რეალურ ქალთა ხვედრს სწვდება, მათ ურთულეს სულიერ სამყაროს და ძლიერ ქალ-პერსონაჟთა განუმეორებელ ხატებს ქმნის.

ქალისა და მამაკაცის უფლებრივი თანასწორობის იდეაც საუკუნეთა მიღმა იღებს სათავეს. მეტიც, უძველესი ტექსტების მიხედვით, პლანეტის სხვადასხვა ადგილებში ძალაუფლება ქალებს ეპყრათ. თქმულება ამორძალებზე (ამაზონებზე), მითიურ მებრძოლ ქალებზე მოგვითხრობს, რომლებიც მეოტიდის (აზოვის) და პონტოს ზღვის სანაპიროზე ცხოვრობდნენ და რომელთა ტომში მამაკაცებისათვის ადგილი არ მოიპოვებოდა. მეომარი ქალები სხვა ადგილებშიც უნახავთ (ლიბია, ჩრდილოეთ აფრიკა, აზია, სამხრეთ ამერიკა, სადაც, თქმულებით, „ამორძალებიც სამეფოც“ იყო). ზოგი ცნობით, ლიბიელ ამორძალებს მამაკაცისათვის მონის ადგილი მიუჩენიათ. არსებობს მოსაზრება, რომ თქმულებები ამორძალთა შესახებ წინარებერძულ საზოგადოებაში შეიქმნა და მატრიარქატის ეპოქას უნდა ასახავდეს.

მითების თანახმად, მეომარი ქალები დედოფალ პენტეზილევას მეთაურობით ტროას ომშიც მონაწილეობდნენ, თვით დედოფალი კი აქილევსმა მოკლა. სხვა ლეგენდის მიხედვით, ტროას ომს გადარჩენილმა ამორძალებმა თავი კავკასიის მთებს შეაფარეს. მე-17 საუკუნეში იტალიელ არქივისკოპოს არქანჯელო ლამბერტის ისინი კავკასიაში მოგზაურობის დროს შეხვედრიან.

სხვა ლეგენდა მოგვითხრობს, რომ კავკასიის მთებსა და მდინარე ფაზისს შორის ამორძალების დედოფლის, ფალესტრას საბრძანებელი იყო. ფალესტრასა და ალექსანდრე მაკედონელის სამიჯნურო ურთიერთობის ამბავი რომაელი ავტორის, კურციუს რუფუსის წიგნმა „ალექსანდრე მაკედონელმა“ შემოინახა. გრიგოლ რობაქიძემ ამ ლეგენდარულ სიუჟეტს უძღვნა „ამორძალი ლონდა (სონეტი ნაპირებგადალახული)“ (1920). ლექსი ერთი ამოსუნთქვით, ექსპრესიულად გადმოსცემს ძალზე დაძაბულ, დრამატულ ეპიზოდს: „ფილიპეს ძესთან ომს ელიან ამორძალები ასე თამამად“, მაგრამ ქერა ლონდა კუმტობს, მტევანით ტანდაყურსული, ალექსანდრესაგან დაფენძიმება სურს და მას-

თან შესახვედრად ნადირივით ამაყად იმართება. სამდღიანი ლხინისა და ლონდასთან ერთად ყოფნის შემდეგ მრავლისმნახველ მაკედონელს აღმოხდება: „ღმერთობას მასმევს მხოლოდ შენი გიჟი ტანი ავხორცი“.

ამორძალთა მითის ახალ დროში რეინტერპრეტირებაა გრიგოლ რობაქიძის დაუმთავრებელი რომანი „ფალესტრა“, რომლის წერა ავტორს 1927 წელს, გერმანიაში ყოფნისას დაუწყია. მწერალს თვდაპირველად მის სათაურად „კავალა“ შეურჩევია, როგორც მიხეილ ჯავახიშვილისადმი მიწერილი ბარათი მონმოზს.

კინორეჟისორი ადოლფ უნგარ თავისი ფილმისათვის ამორძალთა დედოფლის, ფალესტრას როლის შემსრულებელს ეძებს და ქართულ-კავკასიური წარმომავლობის მშვენიერი ქალის, კავალას გაცნობას ცდილობს. „სამასკო ბალზე“ მის მაგიერ ჟანეტ გამოცხადდება. ნიღბის საშუალებით ვეზიარებით მას, ვის ნიღბსაც ვიფარებთ, – წერს გრიგოლ რობაქიძე. ჟანეტ ეზიარა კავალას, ვისი „სახეც“ აიფარა. იგი სხვად იქცა, რითაც დიონისეს კულტის მთავარი მოთხოვნა შეასრულა. რომანში ექსპრესიული მონახაზებითაა შექმნილი უმშვენიერესი, უძლიერესი ქალის, ამორძალური სულისკვეთების კავალას ხატი.

მკვლევარი ლეილა თეთრუაშვილი ხაზს უსვამს „ფალესტრას“ კავშირს ჰაინრიხ ფონ კლაისტის „პენტეზილევასთან“: „ფალესტრაში“ პირდაპირ ძვეს კლაისტის გმირი ქალის პენტეზილევას „კოდი“ და იგი წოდებულია „ამორძალთა საიდუმლოდ“ (თეთრუაშვილი 2003: 39). აქვე მითითებულია, რომ „ამორძალური ბუნების არქეტიპი ოსკარ უაილდის, დოსტოვესკის, კნუტ ჰამსუნის ქალებშია განსხეულებული“.

ამორძალთა ცნობილ მითს გრიგოლ რობაქიძე ორიგინალურად ასევე რომანში „მეგი“, რომლის რუსული ტექსტი მწერალს 1931 წელს საქართველოდან ემიგრაციაში გამგზავრებისას თან წაუღია. თხზულების თავდაპირველი სათაური „მედეას ნაწნავები“ ყოფილა. თვით გრიგოლ რობაქიძე განმარტავდა: „ჩემი რომანი „მეგი“ ერთგვარი ცდაა რეალურ ქალწულში კოლხეთის მითიური ქალის განცხოველების: მედეასი“. ვფიქრობთ, აქ ავტორი საკუთარ ინტენციას ბოლომდე არ ხსნის. რომანის ტექსტი ნათლად აჩვენებს, რომ მეგის სახეში როგორც მედეას, ისე ამორძალთა არქეტიპი იკითხება, მეგი (ისევე, როგორც მედეა) მეომარ ქალთა სისხლისმიერი შთამომავალია. ეს ნათლად ჩანს რომანის თავში „ამორძალის წაღდი“, რომელიც მთავარი გმირის – მეგის ქმედების მოტივირებას ხსნის. ძიძა მენიკი ოჯახის წევრებს ამორძალებზე უყვება, „ძალიან დიდი ხნის წინ რომ დასახლებულიყვნენ ამ მიწაზე“.

ამორძალთა მემკვიდრეობითობა იგრძნობა მეგის დედის, ციცი-ნოს სახეში. ძველი მეომარი ქალების ჩვევებსა და ბრძოლის იარაღებ-

ზე მენიკისეული თხრობისას ციკინო (მითიური ცირცეს რემინისცენცია? – მ.კ.) „წალდის“ გაგონებისას შეერთება და „ამ დროს პროფილი ამორძალის ნამგალა მთვარისებურ წალდს მიუგავს“.

რომანის მთავარი გმირი მეგი ძიძისაგან ისმენს ამორძალთა მიერ ბავშვების უსიყვარულოდ გაჩენის ამბავს, შეიტყობს მათ მკაცრ დამოკიდებულებაზე ახალშობილი ბიჭებისადმი, რომლებიც ქვეყნის საზღვართან გადაჰყავდათ, სადაც მათ მამაკაცები ხვდებოდნენ, თავისთან მიჰყავდათ ისინი და საკუთარი ვაჟებივით ზრდიდნენ. ამორძალებს შეილება მხოლოდ გოგონები მიაჩნდათ და მათ თვალისჩინივით უფრთხილდებოდნენ. მენიკის თხრობიდან განსაკუთრებით შემზარავია ის ადგილი, სადაც ამორძალთა მიერ ტყვედ აყვანილი მამაკაცებისა და ახალშობილი ბიჭების დახოცვაზეა საუბარი. რობაქიძის თქმით, სიტყვა „ამორძალ“ ძიძა მენიკი „ამაზონის“ ნაცვლად იყენებს და მის მნიშვნელობას ამგვარად ხსნის: „ამაო რძალი“, „ამაო პატარძალი“.

ამორძალების ნამგალა მთვარისებური წალდი მეგიმ თავისი ოჯახის კედელზეც შენიშნა. ავტორის თქმით, „იგი, უძრავი ქვიდან ამომსკდარი, ცეცხლის ალს ჰგავდა“ (რობაქიძე 2013: 47). მეგის სხეული ცხელმა ტალღამ განჭოლა. „ამას პირქუში სულის და მხურვალე, ველური სისხლის ჭიდილი ჰქვია“, – ფიქრობს რომანის გმირი ვატო.

გრიგოლ რობაქიძე იკვლევს საუკუნეების სიღრმიდან გამოხმობილი არქეტიპული მითოსური ხატის ახალ დროში გრადაციას. რომანის მიხედვით, მეგრულ გოგონა მეგისა და აფხაზ ასტამურს შეეძინებათ ვაჟი, რომლის მიმართ მეგის წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება აქვს: ხან დედობრივი გრძნობა ეძალემა, ხანაც ის სირცხვილი ახსენდება, ამ ბავშვის არსებაში რომ განსხეულდა და ამ დროს ჩვილს შემზარავი სახით უყურებს. ავტორის თქმით, ახალგაზრდა დედის არსებაში „სიყვარული სიძულვილის თანამოზიარე გამხდარიყო“. იქნებ ამგვარი ამბივალენტური გრძნობა არც მითიური ამორძალებისათვის გახლდათ უცხო, თავიანთ ვაჟებს სასტიკი ხვედრისათვის რომ იმეტებდნენ? ვფიქრობთ, მწერალი ამ ამბივალენტურ პარადიგმასაც სიღრმისეულად იკვლევს.

რომანის მიხედვით, ერთ დღესაც მეგი „არაადამიანურმა, ველურმა, პირველყოფილმა მძინვარებამ შეიპყრო; მარჯვენა ხელი ნაწნავს ჩასჭიდა და ბავშვს ყელზე მიაჭირა“. ამჯერად ჩვილი გადარჩა. დედამ შვილი ძიძას გადასცა, მაგრამ ამ არაცნობიერ ქმედებას ტრაგიკული შედეგი მოჰყვა: ბავშვი მძიმედ გახდა ავად, დედა მისი გადარჩენისათვის მხურვალედ ლოცულობდა, მაგრამ ამაოდ: ბიჭუნა მეორე დღეს გარდაიცვალა, რამაც მეგი, როგორც დედა, სულითქორცამდე გაანადგურა.

აღსანიშნავია, რომ ვერიპიდეს „მედეაშიც“ მთავარი გმირისათვის შვილების მკვლელობა უდიდესი ტრაგედიაა. ის საოცრად იტანჯება: „გადაწყდა, დებო.. ახლავე ავასრულებ ჩემს საშინელ განზრახვას და აქედან გადავიხვენი. მაშ, მტრის ხელში ხომ არ დავტოვებ ჩემს საცოდავ შვილებს? სულ ერთია, მაინც ვერსად წაუფლენ სიკვდილს. მახვილი იპყარ, ბედკრულო, მერე კი დაადექ ტანჯვისა და წამების გზას!.. ო, უბედურო, გიყვარს და ხოცავ? ვინ არის ქვეყნად ჩემზე ბედკრული?“ (ვერიპიდე 2013: 59).

გრიგოლ რობაქიძის რომანში შვილის გარდაცვალებით შეძრულ მეგის სურს, საკუთარი ნაწილებით ჩამოიხრჩოს თავი, მაგრამ მან თვითმკვლელობა მფარველი ანგელოზის კარნახით გადაიფიქრა. რომანის დასასრულს მეგი ყველასაგან გარიყულ, უგზო-უკვლოდ მოხეტიალე, მდუმარე, მიუსაფარ ქალად ჩნდება, რომელიც არავისგან არაფერს ითხოვს. ვინ იცის, იქნებ არანაკლებ იტანჯებოდა ძველი მეომარი ქალი – მითიური ამორძალი, როდესაც მის მიერვე განწირული საკუთარი ვაჟის ტრაგიკულ ხვედრს უღრმავდებოდა? ვფიქრობთ, გრიგოლ რობაქიძის „მეგი“ ამორძალთა ამ ამბივალენტურ ენიგმასაც იკვლევს.

იმავე პარადიგმას გრიგოლ რობაქიძე მიმართავს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემის – ელენე დარიანის ვინაობის დადგენისათვის. 1918 წელს ჟურნალ “ARS”-ში დაბეჭდილ ესეში „ქართული მოდერნიზმი“ რობაქიძე ვარაუდობს, რომ ელენე დარიანი „უეჭველად ქალური პოეტური სახეა ქართული პოეზიის ერთ-ერთი მამამთავრისა“. მისი აზრით, ეს ის „ერთადერთი შემოქმედი, რომელიც ნამდვილი ქალური სიტყვით ალაპარაკდა“ (რობაქიძე 2014: 398). თავის მოსაზრებას მწერალი ასე ხსნის, ქართველი ქალი რაღაც საიდუმლოს წარმოადგენს, მის სტიქიაში ამორძალების ბევრი ნამსხვრევია, „იმ ამორძალებისა, სიყვარულის დროს მამაკაცს შმაგად რომ მივარდებოდნენ და კლავდნენ“. ამავე დროს, რობაქიძე ფიქრობს, რომ ქართველი ქალის ფსიქიკა მემჩანობის კორძითაცაა დაფარული, ქართველმა ქალმა არ იცის რომანი, არ იცის სიყვარული, „ქართულ ლიტერატურაში ეროტიკული ფსიქიკის ქალებს სრულიად ვერ შეხვდებით“. ამ მოტივირებიდან გამომდინარე, რობაქიძე ვარაუდობს, რომ ელენე დარიანის ხელმოწერით გამოქვეყნებული ლექსები ქალის დაწერილი ვერ იქნებოდა.

ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის თვალსაზრისით გამორჩეული გახლდათ ძველი ეგვიპტე, სადაც მათ სამართლებრივ და ეკონომიკურ თანასწორობას კანონი განსაზღვრავდა. ქალები ქვეყნის მართვაშიც მონაწილეობდნენ. გრიგოლ რობაქიძის გერმანულენოვანი ესე „ნეფერტიტის თავი“ ეგვიპტის ლეგენდარული დედოფლის უძლიერეს

ექსპრესიულ ხატს ქმნის, ცოცხლდება სახე უმშვენიერესი, შინაგანად თავისუფალი, იდუმალი ქალისა, იმდროინდელი ეგვიპტის ბედს რომ განაგებდა.

მწერალი, რომელმაც უწყის, რომ მხატვრული ჭკრეტა განცვიფრებით იწყება, ბერლინის მუზეუმში საათობით აკვირდება ნეფერტიტის ქანდაკებას. მის წინაშე თანდათან იკვეთება ენიგმური დედოფლის გარეგნობა და სულიერი სამყარო, კინემატოგრაფიულად ცოცხლდება მისი გარემომცველი არე, სტატიკური ქმნილება ნელ-ნელა სულს იდგამს და მწერალთან ერთად ლეგენდარული ქალის განუმეორებელი ფიქრების თანაზიარნი ვხდებით. ნეფერტიტის გამოცანა ესეში თანდათანობით იხსნება.

დიდებულია სახელგანთქმული ქანდაკების დეტალები: ეგვიპტის დედოფლის „დახვენილ, გრძელ, მცირედ მოღუნულ ქურციკისებრ ყელზე, რომელსაც მიქრალი მარგალიტების ახლად აელვარება ძალუძს, მეფურად აღმართული, ნატიფად გამოკვეთილი თავი ირხევა“ (რობაქიძე 2012: 7-8). იდუმალი, მომნუსხველია ნეფერტიტის გამომეტყველება: „იზიარებთან მუქი წამწამებით მოჩრდილული, აკვამარინცისფერი დიდი თვალები, რომლებშიც რიდი და, ამავე დროს, ძალაუფლება ბატონობს“.

ქანდაკების სტატიკურ პოზაში ღრმა შინაგანი განცდა დაუნჯებულა. მწერალი მის შეცნობას ცდილობს და თვალს ადევნებს ნეფერტიტის მზერას: „მზისსისხლიან ქალს თავი სინათლის შესახვედრად მიუბრუნებია და მისი თვალები მინავლული ჰორიზონტის ცქერისას წყნარად გაქევაებულან... იგი ნეტარებით უსმენს: მისივე სისხლის ჩუმ სიმღერას“.

შინაგანი ჭკრეტით მწერალი იმ ლანდშაფტსაც წარმოიდგენს, იდუმალი ეგვიპტელი ქალის მზერა რომ შეჰყინვია: „მზის სხივებს ოქროსფერ-ყვითელი ქვიშა გაუჟღინთავთ და ქვიშა ბრჭყვიალებს, თითქოსდა მზის მარცვლებიაო. უკიდევანო დაბლობზე მქრქალ მეტალისებურად მძიმედ ეშვება ცისფერი ჩრდილები“.

უკიდევანო მშვენიერებით მონუსხული მწერლის წინაშე ქანდაკების სტატიკურობა თანდათან დინამიკურობით იცვლება, ნეფერტიტის თავი თითქოს შეირხევა და ნელ-ნელა ცოცხლდება კიდევ. შემოქმედის თვალწინ სულჩადგმული ქალი ყურადღებით ათვალთვლებს არეს: „შუადღის სუნთქვაში მთვლემარე ქვიშის გასწვრივ ნილოსის ცისფერ-მწვანე ტალღები დიდებულიად, ნელა მოგორავს“. ამავე დროს, „ნილოსის დაბლობზე გადამწვარი უდაბნო ახლოვდება, შემზარავად მდუმარი. ცხელი ამოსუნთქვით მას თითქოსდა მდინარის სხეულის ჩაყლაპვა სურს“. უდაბნო – წარმავლობის სიმბოლო – დედოფალს

ამაოების ღრმა სევდით ავსებს და ეს ნაღვლიანი განწყობა სრულიად ბუნებრივია: დიახ, ყოველივე გაქრება, თვით ისიც: ნეფერტიტი. „ქალი ტკბილი ცდუნების წინ კრთება: მასზეც ხომ არ ინაღვლებს მზე – ეს „ანთებული კუკური, მსოფლიო ოკეანეს რომ აყვავებს?“ – კითხულობს იგი. შედარება სრულიად ლოგიკურია: „ნეფერტიტი – მზის ქალიშვილი, თავს მზის სასურველად თვლის“.

უნაპირო, გამოუთქმელი სევდის მიუხედავად, დედოფლის სახის ნაკვთები მშვიდი და აუღელვებელია. აქ მწერალი გამოსახულების ენიგმის არსებით მომენტს იხელთებს: ესეც მიხედვით, ნეფერტიტის სახეში უსახელო მოქანდაკემ, ვითარცა ჭეშმარიტმა ეგვიპტელმა, იდუმალი „კა“ გადმოსცა. გრიგოლ რობაქიძე ამ ცნებას განმარტავს: „კა“ არსის შინაგანი სუბსტანციაა: ის სამყაროს შექმნამდე ცოცხლობს, დედამიწაზე თავის თავს განახორციელებს, სიკვდილის შემდეგ იგი სულის სფეროებში ადის... მასში ღვთაებრივი იხსნება. ამის შედეგად იგი მარადიული ხანგრძლივობის ნიშანს იღებს... ეგვიპტელისათვის ყოველი წამი „კა“-თია გამსჭვალული. ამის გამო იგი ყოველ წამშია შეყვარებული. ეს პარადიგმა ნეფერტიტის მარადიულობის საიდუმლოს ხსნის.

გრიგოლ რობაქიძის ესე „თამარ“ (1918) ასევე რეალურ უძლიერეს პიროვნებას, „საქართველოს ცოცხალ ლეგენდას“, ქართველთა შორის აღმატებულ ქალ-მონარქს ეძღვნება. ავტორი მის სახელს ნამდვილ ჰიეროგლიფად თვლის, რომელიც „სულის ნერვითაა ახაზული“. მწერლისათვის თამარ ოდენ ისტორიული პიროვნება არ გახლავთ, ის „ესთეტიური ფენომენია“. რობაქიძის აღტაცებას იწვევს ქართველთა მეფის მშვიდი, სიბრძნით აღსავსე პასუხი რუქნადინისადმი: „იგი არ მიენდობა არც ფულს და არცა ხმალსა: მისი სანდო ღვთაებაა მხოლოდ მისი ლოცვის საგანი, მარადი ქალწული მარიამ“ (რობაქიძე 2012, 3: 350).

ესეში გამოკვეთილია ქართველთა ლეგენდარული მეფის გამორჩეული პიროვნული შტრიხები, რომლებიც ისტორიკოსთა თხზულებებიდანაა დამონმებული: თამარ „ვერ შეიტყუა საშუალებამან ამის საწუთროისამან, არცა მეფობამან გვირგვინოსანმან და არცა სკიპტრამან, არცა ქვათა პატიოსანთა უხვად ქონებამან, არცა სპათა სიმრავლემან... ვერცა წარიპარა სიმდიდრემან“. გრიგოლ რობაქიძეს არ ავიწყდება მე-12 საუკუნის საქართველოში მონარქი ქალის მიერ ადამიანის სიკვდილით დასჯის წინააღმდეგ გალაშქრება.

ესეში ავტორი „თამარის ფენომენის“ სიძლიერის საიდუმლოს საკუთარ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს: „დიდი თამარ ქალწული იყო ბუნებით და მთელი თავისი სიცოცხლით ამ ქალწულობას ყვავილოვან ჩქერად ანაკადულებდა.. ეს არის ძალა მისი პიროვნებისა, „ეს არის მისი სულიერი ენერგია“.

რობაქიდის ხაზგასმით, თამარის გავლენა ზედროულია: „მრავალი ქართველისათვის მხოლოდ თამარია ერთადერთი ნავთსაყუდარი, ერთადერთი აღმაფრთოვანებელი მესაიდუმლე... მისი საფლავი ქართველის გულია“. მეტიც, ესეც მიხედვით, „თამარ პლასტიური ლეგენდაა საქართველოს ისტორიისა, თვალის მომჭრელი და სმენადამათრობელი, – მაგრამ იგი მაინც ქალურს მხარეს ასხეულვებდა საქართველოს ისტორიაში. ჩვენს ისტორიას კი ვაჟიც ეჭირვება“. გრიგოლ რობაქიძე ნატრობს, რომ „საქართველოს მოველინებოდეს ძლევა მოსილი მზე-ვაჟი, რომელიც ისეთს ვაჟურს ლეგენდას შეჰქმნის ჩვენს ისტორიაში, როგორც ქალური შეჰქმნა დიდმა თამარმა“.

მოდერნისტი მწერალი მისი თანამედროვე ემანსიპირებული ქალების სულის სიღრმეებსაც იკვლევს და ზუსტად შენიშნავს ტრაგიკულ ტონებს. მწერალს ახალი ეპოქის ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის სირთულეები აინტერესებს. ამ მხრივ პარადიგმულია ჰოლივუდის შვედური ნარმომავლობის მსახიობის გრეტა გარბოსადმი მიძღვნილი გერმანულენოვანი ესე „გრეტა გარბო, ვითარცა ზმანება დღევანდლობისა“. მწერლის დაკვირვებით, ლეგენდარული მსახიობი “თითქმის მისტიკური რეალობაა, რომელიც შემდგომ ცოცხლობს და ზემოქმედებს“ (რობაქიძე 2012: 119). ესეც მიხედვით, გრეტა გარბოს ზეგავლენა თანამედროვეებზე იმდენად ძლიერია, რომ ქალთა ახალი რასა – „გარბოიდებიც“ კი იქმნება. მსახიობი მთელ მსოფლიოს აღაფრთოვანებს. რატომ? “მას თან მოაქვს ის, რაც ყველას აკლია: გრძნობიერი ხიბლის ახალი სახე“, – ვკითხულობთ ესეში.

ამ უცნაური პარადიგმის უკეთ გააზრებისათვის მწერალი ტექნიკურ საუკუნეში ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის სიღრმეებს განიხილავს: „მამინ, როცა თანამედროვე მამაკაცი მზით უძღურია, თანამედროვე ქალი მიწიერი თაა დალდასმული“. – წერს იგი. „თუმცა ორივე, ქალი და მამაკაცი, ფლობენ საშინელ ძალას, რომელიც პლანეტარულად ჯერ კიდევ დეფინირებული არაა. ალბათ ჩვენ დედამიწის ახალი ევოლუციის წინაშე ვდგავართ“. ესეც მიხედვით, მიწიერი ქალები ამგვარი ცვლილებებით იტანჯებიან, რადგან თანამედროვე მამაკაცის „ფესვებში მზისძალისმიერი ჩანასახი დათრგუნულია. ამის გამო ქალიც ნაწილობრივ დაშლილი და დამსხვრეულია“. მთლიანობადაკარგული ქალი კი, მწერლის აზრით, „საზარელი არსებაა, ნაჭერი არაბუნებრივისა. თავად დამახინჯებული – ახლა ის მახინჯად, ბრმად და ბნელად ზემოქმედებს“.

რობაქიდის გაგებით, ამგვარი ქალი ყალბია: მას შეუძლია, „ერთ მამაკაცს ფიზიკურად დამორჩილდეს, მეორეს – სულიერად – მაგრამ საბოლოოდ ორივე მათგანს ლუპავს. მწერალს ბუნებრივად ებადება



კითხვა: „მთელი სწავლება ქალის – არსებითად მამაკაცურ – ისტერიაზე ხომ არ არის შურისძიება მამაკაცისა მისი მზისძალისმიერი უძლურებისათვის?“ – ავტორი ამ მოვლენაში ტექნიკური საუკუნის უდიდეს ტრაგედიას ხედავს, რომლის შედეგები დამანგრეველია: ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობა ჩიხშია მოქცეული. მაინც სადაა გამოსავალი? – კვლავ მედიტირებს რობაქიძე. მისი გაგებით, ხსნის გზა ერთია: „სასურველი იქნებოდა, რომ ქალი, პოეტი ქალი მოსულიყო, რომელიც თავისი თანამემობელი, თანაშემცნობი შინაგანი სამყაროდან თანამედროვე ქალის ტანჯული სულის ხორცშესხმას შესძლებდა, მისი ქმნილება საოცარი იქნებოდა“. სწორედ ამგვარ ამაღლებულ, განწმენდილ სახედ ევლინება შემოქმედს ლეგენდარული გრეტა გარბოს ეკრანული ხატი, რომელიც გენიალურად გამოხატავს დროის სულს, იდეალს და, შესაბამისად, თანამედროვეობის საოცნებო ზმანებაცაა.

ამავე დროს, მწერალს არ ავიწყდება, რომ გრეტა გარბო რეალურად არსებული ქალია. ესეში ახალი კითხვა ჩნდება: რამდენად ემთხვევა ერთმანეთს ლეგენდარული ხელოვანის ადამიანური და კინემატოგრაფიული სახეები? „ფილმურმა ხატმა მისი პიროვნული არსი მთლიანად ხომ არ გადაინოვა?“ თურმე გრეტა გარბო ყველასათვის საოცნებო ქალი თავად ეულად ცხოვრობს, კარჩაკეტილი, გადამალული. „იგი გაურბის ფოტოგრაფებს, ჟურნალისტებს, ინტერვიუერებს და საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებს მტანჯველად თავს არიდებს“. მაშ, რისთვისღა იღწვის მსახიობი? ამ ენიგმას ესეს ბოლო ნაწილი განმარტავს: „ადვილი საფიქრებელია, რომ ერთ დღეს იგი, ბედისწერით აღძრული, თავის საკუთარ ფილმს შეუმჩნეველად ეწვიოს. მაშინ მის საოცარ წამნამებს ორი დიდი ცრემლი დაამძიმებს – მსოფლიოს უმშვენიერესი და ყველაზე მწუხარე მარგალიტები“. სიამაყის, სიხარულისა და მწუხარების ეს საოცარი ცრემლები ერთბაშად ყველა კითხვას უპასუხებს. ამ გამორჩეული წამს მსახიობი ქალი საკუთარ მარადისობას ხვდება.

გრიგოლ რობაქიძე ხედავს, რომ ახალი ეპოქის ქალისა და მამაკაცის ურთიერთმიმართების ტრაგიზმს მწერლები სხვადასხვაგვარად ასახავენ. ესეში „გოგოლის კუბიზმი“ ის იხსენებს ვასილი როზანოვის შენიშვნას: ნიკოლაი გოგოლი მამაკაცის სახეს გრძნობად კონკრეტულობამდე გადმოსცემს, მაშინ, როცა ქალის ხატი მას არაფრით გამოსდისო. ცნობილი მწერლის ამ თავისებურებას რობაქიძე გოგოლის სულის რიტმით ხსნის: ზოგიერთი შემოქმედი მიწის სხეულს ვერ შეიგრძნობს, მისადმი ზიზღსაც კი განიცდის. რობაქიძის აზრით, გოგოლს არ უყვარს ის, რითაც განსხეულება ხდება. იგი თითქოსდა სქესის გარეშე დგას. ის ამ თემას ან სრულიად უვლის გვერდს, ან მკვდარი ხელით ეხება და არაფერი გამოსდის.



ქალისა და მამაკაცის შინაგანი არსის განსხვავების მიზეზება ეხება რობაქიძე ესეში „როცა ჩვენ, მკვდარნი, გამოვიღვიძებთ...“ მსოფლიო პროცესი ლოგოსის მიერ მსოფლიო გონის განუწყვეტელი განაყოფიერებაა და მამაკაცისა და ქალის როლი ამ პროცესში ასე გამოისახება: ორივენი სამყაროს ნაწილები არიან, შესაბამისად, ისინი ერთნაირად თავსდებიან მსოფლიო გონში. ორივენი ლოგოსთან წინაყარნი არიან. მაგრამ მაშინ, როდესაც მამაკაცში ძლიერია ლოგოსის სანყისი, ქალში ძლიერია მსოფლიო გონის სანყისი.

ქალისა და მამაკაცის კოსმიური სხვაობა სიყვარულის განცდაშიც იგრძნობა. ჰენრიკ იბსენის თხზულების ანალიზისას გრიგოლ რობაქიძე იმავე ესეში დაასკვნის, რომ მთავარ გმირს, არნოლდს რეალური ქალის, ირენას სახით უყვარს სიმბოლო, ხატი წარმოსახვითი ასულისა, რომელიც ხანგრძლივი, სიკვდილისმიერი ძილისაგან გაიღვიძებს. აქ ილანდება ამგვარი სიყვარულის ტრაგიზმი: არნოლდი ეტრფის მკვდრეთით აღმდგარი ირენას ხატს, ნამდვილი ქალი კი, გრძნობად რეალობაში შეყვარებული, დავიწყების წყვდიადს ერთვის.

გრიგოლ რობაქიძე სათანადოდ აფასებს მწერალ ქალთა წერისა და აზროვნების განსხვავებულ სტილსა და მანერას. მას იზიდავს ანა ახმატოვას გამორჩეული, ძლიერი ტალანტი, თვითმყოფადი ნიჭი (ესე „ახმატოვას „კრიალოსანი“). რობაქიძისათვის ის არ გახლავთ პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებაში ტკივილს „მამაკაცურად“ მაღავეს. პირიქით, ახმატოვას ინდივიდუალიზში მისთვის ძალზე „ქალური“, ინტიმური და მოუხელთებელია. მწერლის თქმით, შემოქმედი მამაკაცი (მაგალითად, დოსტოევსკი) ქალური სულის ხიბლს გადმოსცემს, მაგრამ მისი არსების იდუმალ კუნჭულებს ვერ სწვდება. შემოქმედი ქალი კი ცდილობს, გადმოსცეს ქალური სამყარო და ამპოეტთა შორის ანა ახმატოვა უდავოდ გამორჩეულია. „ყოველი სიტყვა, ყოველი შტრიხი ანა ახმატოვას მხატვრულ ქმნილებებში გახლავთ ახალგაზრდა ქალური სულის ციხე-სიმაგრე“ (რობაქიძე 2014: 205), – ასე აფასებს რობაქიძე პოეტი ქალის მხატვრულ მანერას და მისი სტილის ძირითად შტრიხად სისადავეს თვლის.

## **დამოწმებანი:**

**თეთრუაშვილი 2003:** თეთრუაშვილი ლ. „ამორძალთა საიდუმლო“ გრიგოლ რობაქიძესთან (დაუმთავრებელი რომანი „ფალესტრა“ და ჰაინრიხ ფონ კლაისტის „პენთეზილია“). *კრებული თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით*. თბილისი: 2003.

**ვერიბიდე 2013:** ვერიბიდე. „მედეა“ (თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ). ვერიბიდე. *ტრაგედიები*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013.

**რობაქიძე 2012:** რობაქიძე გრ. *დემონი და მითოსი* (გერმანულიდან თარგმნა მანანა კვატაიაშვილი). თბილისი: „არტანუჯი“, 2013.

**რობაქიძე 2012, 3:** რობაქიძე გრ. *ნანერები*, წ. 3 (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა და კომენტარები დაურთო ლალი ცომაიაშვილი). თბილისი: 2012.

**რობაქიძე 2013:** რობაქიძე გრ. „მეგი“ (თარგმნა ნანა გოგოლაშვილი). წიგნში: რობაქიძე გრ. *3 რომანი*. თბილისი: „არტანუჯი“, 2013.

**რობაქიძე 2014:** რობაქიძე გრ. *ომი და კულტურა* (რუსულიდან თარგმნეს მანანა კვატაიაშვილი და ნათია ორმოცაძე). თბილისი: „არტანუჯი“, 2014.

## **NINO KVIRIKADZE**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

### **The Title of Alfred Döblin’s novel “Berlin Alexanderplatz”**

The object of study is the title of Alfred Döblin’s novel “Berlin Alexanderplatz” as “a montage novel”. The term “a montage novel” refers to a subtype of the modernist novel, and reflects one of the underlying principles of the culture of XX century – the artistic integrity possessing the properties of montage. As a result of the analysis, it becomes apparent that by means of the analysis of the title as a detail in the context of a series of words, there is not revealed a montage principle of reality depiction as in its entirety. The reverse is the case, there is reflected that of a shattered and chaotic reality.

**Key words:** “Berlin Alexanderplatz”, “a montage novel” of modernism, title, a series of words, comprehending in terms of leitmotifs

## **НИНО КВИРИКАДЗЕ**

*Грузия, Кутаиси*

*Государственный университет им. Акакия Церетели*

### **К вопросу семантики заглавия модернистского романа Альфреда Дёблина «Берлин Александерплац»**

Предметом настоящего исследования является заглавие романа Альфреда Дёблина «Берлин Александерплац» как «романа-монтажа». Термин «роман-монтаж», зародившийся в немецком литературоведении, обозначает подвид модернистского романа, в котором воплотился один из

главных художественных принципов культуры XX в. – монтажный характер художественного целого.

Элементы монтажа присутствуют в той или иной степени в произведениях искусства разных эпох, но в первой трети двадцатого века, в рамках модернизма монтаж становится ведущим изобразительным принципом. В основе монтажной техники – принцип расположения в непосредственном соседстве звеньев без очевидной связи между ними. По определению Вячеслава Иванова, монтаж в широком «эйзенштейнообразном» смысле – «это такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых)» (Иванов 1988: 120). Распространение техники монтажа в литературе начала двадцатого века связывается с влиянием кино, открывающего принцип смыслообразующей роли монтажного сочетания кадров.

Многочисленные авторы 1920-30-х гг. склонны были воспринимать монтаж в литературе как кризисное явление в рамках развития романного жанра. Так, Осип Мандельштам в эссе «Конец романа» (1922) говорит о том, что кризис современного романа обусловлен падением интереса к биографии героя, в то время как роман, как таковой, представляет собой «систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой» (Мандельштам 1990: 201). Современные европейцы «выброшены» из своих биографий, а психологические мотивировки больше недостаточны для объяснения явлений окружающего мира. Поэтому монтаж в современном романе – это распад художественного единства романного мира, «кризис фабулы, насыщенной временем» (Мандельштам 1990: 202).

Связь между монтажной поэтикой и кризисом биографического повествования является одной из центральных идей в осмыслении монтажа и немецкими авторами. Георг Лукач в работе «Erzählen oder Beschreiben?» (1936) пишет, что, начиная с литературы эпохи натурализма, герой находится в романном мире на том же уровне, что и окружающие его предметы, а его судьба служит тонкой связующей нитью для соединения комплексных предметных образов: деньги, производство и другое. Вальтер Беньямин в работе, посвященной ярчайшему монтажному роману – «Берлин Александерплац» А. Деблина, пишет о кризисе современного романа, который становится ближе к эпосу. Рассуждая о различии романа и

эпоса, Беньямин утверждает, что в эпосе показывается не жизнь отдельного человека, а «море» жизни, состояние мира в целом, в то время, как роман сфокусирован на герое в его уникальности: «Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit» (Benjamin 1975: 109). Монтаж, по мнению Беньямина, превращает роман в эпос и открывает перед жанром новые «эпические возмож

Монтажная техника предполагает ассоциативную взаимосвязь элементов, это одновременно и распад художественного мира на отдельные части и их соединение в рамках более сложного единства в процессе восприятия. Помимо монтажной техники, роман А. Деблина «Берлин Александерплац» увязывается с другой важной тенденцией в литературе 1920-1930-х гг. – документальностью, важнейшей тенденцией в рамках стилистического течения немецкой литературы – «новой деловитости», важным композиционным приемом которого становится использование документа в структуре художественного произведения, различные формы взаимодействия документа и нарратива.

«Берлин Александерплац» – это роман в определенную эпоху. В немецкой лит-ре 20-х – 30-х годов 20-го века происходят заметные изменения. Двадцатые годы в немецкой литературе – это период, когда налицо важнейший сдвиг в литературе, который происходит под влиянием изменений в общественной жизни страны. Исторические события, а точнее первая мировая война и революция 1918 года, обуславливают изменения нравственных ценностей людей. Война провела резкую границу между старым и новым, вызвала перемены в жизни, свидетельствующие о наступлении новой эпохи.

Как было отмечено выше, характерным и ярким проявлением литературной жизни Германии конца 20-х годов была складывавшаяся в то время литература «новой деловитости», представленная прежде всего романом А. Деблина «Берлин Александерплац», и не только им, а многими другими произведениями. В центре литературы «новой деловитости» стоят проблемы личности и действительности, проблема большого города и маленького человека в нем. Так, особенной чертой такой литературы стало изображение человека в большом городе, который влияет на него и изменяет его жизнь. Этот мотив – главный в романе Деблина.

В романе «Берлин Александерплац» ассоциативный монтаж гетерогенного материала, в том числе художественного и документального, является ключевым композиционным принципом. Использование документа в романе Деблина, безусловно, не ограничивается рамками задачи информирования читателя, ключевой в рамках «новой деловитости». В

полифоничной структуре повествования романа Деблина, объединяющей точки зрения многочисленных персонажей, документ играет роль голоса самого Берлина, городской реальности, хаотичной и многослойной, обрушивающейся на реципиента как поток цитат, заголовков, текстов.

В романе Деблин воссоздал точный портрет своей эпохи, а также раскрыл в нем извечные проблемы бытия. История бывшего грузчика, который отсидел в Тегеле 4 года за убийство своей подруги Иды, перемежается с картинами Берлина 1920-х годов, истинной рекламой, газетными статьями того времени. Автор погружается в атмосферу города, над которым уже витает тень фашизма.

Свой роман Деблин написал под впечатлением от нового, подавляюще-го личность, постоянно перестраивающегося и перенасыщенного скоростями Берлина. Город становится главным образом романа, а его героем, пытающимся противостоять этой силе и мощи города, – Франц Биберкопф. Для Деблина было важно показать, что недалекий, обычный человек теряется в новом мире. Герой – это маленький человек, которым вертят все, кому не лень. Попадает в психушку, потому что не выдерживает темпа города и не в состоянии безболезненно пережить удары судьбы.

Как известно, заголовок вообще играет существенную роль в создании и восприятии интегрированного единства любого текста. Ученые (Лукин 1999: 59-63, Тураева 1986: 52-53, Mendelsohn 1982: 37-39, Wenzel 1993: 22-23 и др.) указывают на значение заголовка в литературных произведениях.

Заголовок – текстовый знак, необходимый элемент текста, находящийся в фиксированном положении (Лукин 1999: 59). Он занимает сильную позицию, противостоит корпусу текста и приковывает к себе внимание читателя (Wenzel 1993: 22).

Именно это – значение заглавия для понимания литературного произведения – и вызвало наш интерес к данному вопросу. Новизна работы заключается в том, что заголовок рассматриваемой новеллы и проблема его лейтмотивного осмысления впервые исследуются в разрезе целостного анализа произведения посредством структурно-семантического метода – по всему пространственному ареалу авторского текста. Основой исследования является теория словесного ряда (Виноградов 1980: 250-255; Горшков 2010: 317-321), введенная В.Виноградовым и разработанная далее структуралистами (Топоров 1997: 590f.).

При рассмотрении текста как художественного целого деталь выделяем как подвижный микроэлемент: то, что мы исследуем, является деталью и в то же время движущимся звеном динамической структуры, которое может переходить из одного словесного ряда в другой, образуя «приращенный

смысл» (Виноградов), что предоставляет широкие возможности для нового восприятия детали и раскрытия её полифункционального значения.

Наша цель – проследить движение заголовка как детали по всему тексту романа Альфреда Дёблина «Берлин Александерплац», выявить его семантику в отдельных фрагментах текста (число фрагментов ограничено) в тесной связи с содержанием произведения и зафиксировать его возможную лейтмотивность.

Первый фрагмент – это само заглавие романа, состоящее из двух слов:

### **Фрагмент I**

#### **Берлин Александерплац** (заголовок)

Именно в разрезе этих двух слов, представляющих собой словесный ряд начала, произведем анализ текста романа. Автор представляет заголовок как словосочетание, данное без знаков препинания: *Berlin Alexanderplatz*. Естественно, его следует увязывать с подзаголовком произведения: История Франца Биберкопфа (*Die Geschichte vom Franz Biberkopf*).

Как показывает позиция членов заглавия, главным из них должен считаться топоним «Берлин», обозначающий все пространство города, вторым же по значению – «Александерплац», площадь, являющаяся лишь небольшой частью города.

Итак, прослеживая в тексте романа движение исходного словосочетания «Берлин Александерплац», а также каждого из его компонентов в отдельности – «Берлин» и «Александерплац», мы сможем выделить два словесных подряда: 1) *подряд Берлина* и 2) *подряд Александерплаца*. Оба они сливаются в единый словесный ряд *Берлин Александерплац*:

Начало словесного ряда (по фрагменту I):

#### ***Берлин Александерплац***

Какое же место займут они в самом тексте произведения, покажет анализ.

Второй фрагмент мы берем из предисловия автора.

### **Фрагмент II**

Перед вами повесть о бывшем цементщике и грузчике *Франце Биберкопфе из Берлина*. Его только что выпустили из тюрьмы, где он сидел за старые грехи. **И вот он снова на берлинской мостовой и хочет стать порядочным человеком. ... И в конце книги мы вновь видим его на Александерплац.** Он сильно изменился, основательно потрепан, но зато теперь понял, где его место. (<http://readli.net/berlin-aleksanderplats/> Далее цитируется это электронное издание).

Автор фактически дает нам подсказку в связи с исследуемым нами вопросом: главный герой Франц Биберкопф родом из Берлина, в начале романа (20-е годы XX столетия) он вышел из тюрьмы и стоит на берлинской улице. Со слов автора, далее, в конце книги мы увидим его на Александерплац.

Второй фрагмент позволяет расширить словесный ряд:

***Берлин Александерплац** – о Франце Биберкопфе – из Берлина – Его только что выпустили из тюрьмы – **И вот он снова на берлинской мостовой** – и хочет стать порядочным человеком – **И в конце книги мы вновь видим его на Александерплац** – Он сильно изменился – понял, где его место –*

Благодаря авторской подсказке мы имеем возможность забежать вперед, однако предпочитаем подойти к концу повествования о Франце Биберкопфе постепенно.

## **Книга первая**

### **Фрагмент III**

В начале этой книги *Франц Биберкопф покидает тюрьму в Тегеле*, куда привела его *прежняя беспутная жизнь*. **В Берлине ему сначала приходится туго**, но, в конце концов, он прочно встает на ноги и *дает клятву стать порядочным человеком*. [...] **Он стоял за воротами тюрьмы в Тегеле, на свободе**. Вчера еще он вместе с другими в арестантской куртке копал картошку на тюремном огороде, а теперь на нем желтый макинтош; те там по-прежнему роются в земле, а он – на свободе. Он стоял прислонясь спиной к красной стене, **пропускал трамвай за трамваем – и не уходил**. [...] Кому еще два года отсиживать, кому – пять лет, а он вот стоит у **трамвайной остановки**.

*Наказание начинается.*

Продолжение словесного ряда:

*Франц Биберкопф покидает тюрьму в Тегеле – прежняя беспутная жизнь – **В Берлине ему сначала приходится туго** – дает клятву стать порядочным человеком – **Он стоял за воротами тюрьмы в Тегеле, на свободе** – пропускал трамвай за трамваем – и не уходил – у трамвайной остановки* – *Наказание начинается* –

Франц Биберкопф боится вернуться в прежнюю жизнь, он отвык от нее. Город **Берлин** пугает его, люди также, он медлит, он бы с радостью вернулся в тюрьму, за красную стену.

#### Фрагмент IV

*Мороз пробежал у него по коже.* Он проглотил слюну, наступил себе на ногу. Затем собрался с духом – и в трамвай! Кругом люди. [...] *Он повернул голову назад, в сторону красной стены, но трамвай мчался по рельсам, унося его прочь,* и только голова его была еще обращена к тюрьме [...] *тюрьму заслонили деревья и дома.* Потянулись оживленные улицы, Зеёштрассе, люди входили, выходили... *Все в нем содрогалось от ужаса, билось в немом крике: держись!* Сейчас начнется! Кончик носа у него похолодел, звон стоял в ушах.

– *Газеты! «Цельф ур Миттагсцейтунг»! «Бе Цет»! «Бе Цет»! «Иллюстрирте»! Последние новости! «Функитунде»! Кто еще без билета?*

[...] он вышел из трамвая, смешался с толпой. Да что ты в самом деле! В руки себя взять не можешь? [...] А давка-то, давка какая! Все бегут куда-то. В башке у меня совсем пусто – мозги словно высохли. Эх, чего тут только нет! *Магазины обуви, магазины шляп, магазины электротоваров, пивные, закусовые.* Что же, людям без обуви не обойтись, вон им сколько бегать приходится, у нас тоже была там *сапожная мастерская,* ежели хотите знать. *Сотни сверкающих витрин... Пусть сверкают!* Чего их бояться? Любую можно высадить – подумаешь, большое дело. На Розенталерплац мостовая была разворочена; он шел вместе с другими по деревянному настилу. Стоит только смешаться с толпой, и все хорошо, ничего в глаза не лезет – так, что ли? *В витринах красовались манекены: в костюмах, в пальто, в юбках, в чулках, в ботинках.* На улице всё в движении, но это видимость одна! Неживое все это. *Веселые лица, смех, люди группами, по двое и трое, ждут трамвая на остановке против кафетерия Ашингера, дымят сигаретами, перелистывают газеты.* И все это – неподвижно, как фонарные столбы, застыло, оцепенело... Что люди, что дома – все белое, *все словно одеревенело.*

*Назад пути нет! Далеко завез его трамвай.* И вот он здесь. Его выпустили из тюрьмы, и теперь здесь его место, в самой гуще.

«Я и так знаю, – подумал он, вздохнув, – что мое место здесь и что из тюрьмы меня выпустили. Не могли не выпустить, – отсидел срок; все идет своим чередом, и чиновник делает, что положено. Вот и иду, *только не хочется, боже ты мой, не могу я, мочи нет».*

[...] *А в приоткрытую дверь ворвалась улица, все те же дома, снующие туда и сюда люди, сползающие крыши.* Франц распахнул дверь, и во двор, а еврей ему вдогонку:

– Ну-ну, что случилось? Не так уж все плохо. Не пропадете. *Берлин велик.* Где *тысячи живут, – проживет еще один.*



### Фрагмент V

Шел дождь. Слева, на Мюнцштрассе, *сверкали рекламы. Кино* – вот это что! На углу не пройти, люди толпились у забора, [...] – трамвайные рельсы словно повисли в воздухе; медленно, осторожно полз по ним вагон. Ишь ты, *метро строят*, новую линию, – *значит работу найти в Берлине еще можно*. А вон еще одно кино.

Как видим, для описания Берлина Дёблин активно пользуется техникой монтажа, вставляя в роман фрагменты городской реальности (см. словесные ряды в самих текстах фрагментов IV и V). В этом и заключается стилевая близость романа к новому конструктивизму, популярному в немецкой литературе 20-х гг. и открывшему возможность сосуществования документального и фикционального начал.

### Фрагмент VI

*Он уже твердо стоял на ногах в Берлине* – продал свою старую обстановку, немного деньжонок он скопил в Тегеле, призанял у хозяйки и у своего друга Мекка, – и *тут-то ему неожиданно нанесли основательный удар*. Потом, правда, оказалось, что все это пустяки.

В одно погожее утро он обнаружил на столе желтую бумажонку, официальное извещение на бланке, отстуканное на машинке:

### Фрагмент VII

Прочел, и в жар бросило. Но слава богу, *есть в Берлине одно славное учреждение* – в доме № 1 по Грунерштрассе, *рядом с Александерплац – управление по трудоустройству бывших заключенных*. Там на Франца поглядели, порасспросили о том о сем и выдали бумажку за подписями: *«господин Франц Биберкопф состоит под нашим надзором»*.

Еще сказали – наведем, мол, справки, работаете ли вы, и прочее. Будете являться раз в месяц на регистрацию. И точка. Полный порядок.

*Забит страх, забыты Тегель и красные стены и стоны*, что было, то прошло, *начинаем новую жизнь*, старое – побоку, Франц Биберкопф вернулся и – *гип, гип, ура!*

### Фрагмент VIII

Таким образом, Франц Биберкопф, бывший цементщик, а потом грузчик на мебельной фабрике, грубый, неотесанный парень с отталкивающей внешностью, *снова ходит по берлинским улицам*. В свое время в него без памяти влюбилась хорошенькая девушка из рабочей семьи, дочь слесаря; Франц сделал из нее проститутку и в конце концов избил ее и смертельно ранил. А теперь он поклялся всему миру и себе самому, *что будет отныне*

*порядочным человеком.* И действительно, *пока у него были деньги, он оставался порядочным. Но вскоре деньги у него выжили.* Этого момента он как будто только и ждал, чтобы показать всем, что он парень – не чета другим.

## Книга вторая Фрагмент IX

Итак, *наш герой благополучно вернулся в Берлин. Он поклялся начать новую жизнь.* [...]

Франц Биберкопф перенес тяжелое испытание, *но теперь он*, широко расставив ноги, *крепко стоит на берлинской мостовой*, и уж если он сам говорит, что хочет быть порядочным человеком, то будьте уверены, – он им и станет.

Неделю держится, другую. Буду порядочным – и точка! Не обольщайся, Франц, – это всего лишь отсрочка.

В последних трех фрагментах топонимы *Берлин* и *Александрплац* (первое упоминание о площади дается в фрагменте VII), выступающие в словесных рядах, имеют для героя романа положительное значение: он твердо, крепко стоит на ногах – *в Берлине, на берлинской мостовой, на Александрплац.* Хотя, по словам автора, перспективы его довольно зыбки.

## Фрагмент X

*О публикации плана земельного участка № 10 по улице Ан дер Шпандауэрбрюкке.* [...] *(в районе Берлин – Центр)* [...].

По согласованию с господином полицейпрезидентом, *сим предоставляю арендатору охотничьих угодий господину Боттиху*, впредь до отмены сего, *право отстрела диких кроликов и прочих вредоносных* [...] Подписал обер-бургомистр на правах шефа местного охотничьего общества.

*Мастер скорняжного цеха Альберт Пангель* после тридцатилетней деятельности на выборных должностях в комиссиях магистрата сложил с себя эти почетные обязанности ввиду преклонного возраста и переезда в другой округ. [...]

*Сводка погоды для Берлина* и прилегающих районов. Переменная облачность с прояснениями. Температура днем один градус ниже нуля. [...]

*Маршрут трамвая № 68:* Виттенау, Северный вокзал, больница, Веддингплац, Штеттинский вокзал, Розенталерплац, *Александрплац*, Штраусбергерплац, вокзал Франкфуртераллее, Лихтенберг, *психиатрическая лечебница Герцберге.*

На самой середине Розенталерплац *какой-то человек с двумя желтыми свертками соскакивает на полном ходу с трамвая № 41,* [...]

От площади ведет к северу длинная Брунненштрассе, по левой стороне ее, не доходя Гумбольдхайна, находится АЭГ. *АЭГ – колоссальное предприятие.* [...] А вот вчера утром в маленькой гостинице неподалеку, в одном из темных переулков, *застрелилась в номере парочка*, он – кельнер из Дрездена, она – замужняя женщина, записавшаяся у портье под чужой фамилией».

С юга на площадь выходит Розенталерштрассе. На углу *кафетерий Ашингера*. У Ашингера *и перекусишь и пивка выпьешь*. Дальше – *концертный зал и хлебозавод*. Рыба – продукт весьма питательный. Одни любят рыбу, а другие смотреть на нее не могут. Не хочешь превратиться в глыбу, забудь про мясо, кушай рыбу! *Дамские чулки* из первоклассного искусственного шелка. Новая модель нашей авторучки – *перо из золота чистой пробы.* [...]

Как видим, *дискурс Берлина* состоит из отрывков газетных и журнальных статей, официальных документов, политических речей, рекламы, сводок погоды, городских сплетен и т.д. Он выполняет не только функцию декораций для создания атмосферы городской жизни, но и вносит свой вклад в смысловое наполнение романа. Если **в первой книге** Дёблин показывает Берлин преимущественно глазами Франца, то **в первой главе второй книги** читатель сталкивается *с обширным фрагментом «самоописания» Города*. Начинается он с перечня отраслей городского хозяйства. В немецком издании романа он предварен *гербом Берлина*, и каждая из его десяти строк снабжена соответствующим изображением, напоминающим дорожный знак. *Это своего рода визитная карточка Берлина*. Затем следует объявление «О публикации плана земельного участка», разрешение на отстрел кроликов за подписью бургомистра, газетное сообщение об отставке мастера скорняжного цеха, сводка погоды *для Берлина*. «Город как бы возражает Францу или убеждает читателя: никакого хаоса, везде порядок, все регламентировано, все работает, как часы. Продолжение того же парадно-приличного, цивилизованного тона – объявление, по всей видимости, в трамвае № 68 или на остановке о маршруте, тарифах, количестве мест. Вот только конечная у него, как у Франца Биберкопфа, – пси-хиатрическая лечебница, а «вход и выход во время движения сопряжены с опасностью для жизни». Трамвай, относительно новый вид транспорта, стал *одним из символов Берлина 20-х гг.* Трамвай – *символ Города* и в романе. Франц передвигается по городу либо пешком, либо на трамвае (автомобиль для него роскошь, позволятельная только при ограблении или доставке его покалеченного или сонного). Причем пользуется он им по преимуществу в каком-то полусознательном состоянии» (Кабисов 2008).

## Фрагмент XI

Два дня спустя потеплело. Франц продал свое пальто, [...]. Вот *он стоит на Розенталерплац* перед магазином Фабиш и К0: «Мужское платье – готовое и на заказ. Высокое качество и низкие цены – традиция нашей фирмы». *Франц выкрикивает свой товар – держатели для галстуков.* [...].

– Знаешь, *возьму я патент и начну торговать газетами, дело хорошее.*

## Фрагмент XII

Франц *стал торговать фашистскими газетами.* Он ничего не имеет против евреев, но стоит за порядок. [...] *Франц стоит обычно у входа на станцию подземки на Потсдамерплац, а иногда на Фридрихштрассе у Пассажа или перед вокзалом Александерплац.* Он согласен с одноглазым инвалидом из „Нового мира“ [...]

## Книга третья

### Фрагмент XIII

Скоро рождество. *Надоело Францу стоять день-деньской с газетами,* вот он и поменял ампула: торгует теперь вразнос случайным товаром, а в последние дни *переключился на шнурки.* Торгует всего два-три часа в день – по утрам или после обеда. Сперва один промышлял, потом взял в компанию Отто Людерса. [...].

*А Людерс пусть себе бежит,* есть у него ноги – он и бежит. *Нет, каков мерзавец!* Днем с огнем такого не сыщешь.

Что ж теперь делать? И вдруг его осенило – он до боли закусил губу: *вот оно – наказание!* Лучше уж не выпускали бы из Тегеля [...].

Здесь Франц Биберкопф, этот «порядочный», благонамеренный человек, *переживает первое потрясение.*

*Его обманули. Удар нанесен метко...*

*Биберкопф поклялся остаться порядочным человеком, и вы сами видели, – он целыми неделями держался стойко; но это была своего рода отсрочка. Вот жизнь и решила – хорошенького понемножку – и подставила Францу ножку.* А Франц думает: это не дело! Жизнь эта подлая, собачья ему изрядно надоела.

Почему жизнь поступает с ним таким образом, он никак не может понять. Ему предстоит пройти еще долгий путь, пока он во всем этом разберется.

## Книга четвертая

### Фрагмент XIV

*Наш герой запил горькую; он вот-вот пойдет на дно.* Но это еще полбеды, Франц, подожди, самое страшное впереди.

*Берегись, Франц, берегись,* добром это не кончится. *Совсем ты опустился.* Валяешься день-деньской на кровати и коли не дрыхнешь, так *пьешь горькую.*

Таким образом, после того как Франц Биберкопф вышел из тюрьмы, все дальнейшие события рассказывают о его попытках утвердиться в новой жизни. Берлин Дёблина – это и маленькая пивная, и Александерплац, и зловещие скотобойни, и развитый современный мегаполис – политический центр Германии, культурный центр Европы и мира. Деблин ведет героя по длинному пути через Берлин, с его мрачноватыми переулками и душными пивными, старыми знакомыми, большинство из которых не чисто на руку. Ведет от раскаянья и попытки разделаться с теньями прошлого к честному труду, искушению, падению и снова раскаянию. В духе романа назидания, и отчасти плутовского романа, автор постоянно иронически комментирует похождения Франца и постоянно сулит его бедовой голове расправу за неумение видеть знаки жизни. Наказания, о чем несложно догадаться, приходят. Франц не видит, не понимает и снова бросается, полный решимости, в темноту и так далее. Все это с многочисленными, блестяще выписанными персонажами и юмором. Вместе с тем, по мере чтения, создается ощущение некоего сгущения событий, все элементы монтажа, о которых упоминалось раньше, начинают работать на произведение и к концу вдруг понимаешь, что столкнулся с творением действительно значительным в своих масштабах.

### Фрагмент XV

*Три удара* обрушивает она на нашего героя и ломает его жизненные планы. От первого удара, обмана и предательства, Францу удается оправиться. Он еще крепко стоит на ногах. После второго удара, подлости людской, он поднимается уже с трудом, как боксер по счету девять. Но *третий сокрушительный удар, чудовищная безмерная жестокость, отправляет его в нокаут.*

## Книга шестая

### Фрагмент XVI

#### И В ТРЕТИЙ РАЗ БЫЛ ВЗЯТ БЕРЛИН

Так Франц Биберкопф *в третий раз* появился *на улицах Берлина.* В *первый раз* ему крыши чуть на голову не свалились, да евреи выручили.

**Во второй раз** Людерс его надул, но Франц горе вином залил. **И в третий раз** отважился Франц войти **в город. Без руки остался**, а не боится. Нет, человек он смелый, ничего не скажешь! Смелости у него на двоих, а то и на троих хватит.

#### **Фрагмент XVII**

**По Алексу гуляет ветер**; на углу, где универмаг Тица, дует со всех сторон. Брр! Мерзость! Ветер, ветер... Несется меж домов, врывается в котлованы, не дает покоя. Хорошо бы укрыться в теплой пивной, да где уж там, ветер и в карманах свистит. А жизнь идет своим чередом – не зевай, пошевеливайся, погода не для прогулок. **И вот с утра спозаранку тянутся к Алексу рабочие** – из Рейникендорфа, из Нейкельна, из Вейсензее. Холодно ли, тепло ли, ветрено или тихо, – каждый день все то же: наливай кофе, завертывай бутерброды, пора на работу, **наше дело – трудиться до седьмого пота**, а там, наверху, **сидят трутни**, спят на пуховиках и высасывают из нас последние соки.

#### **Фрагмент XVIII**

Итак, наш Франц **стал сбывать краденое, преступником стал**, иначе говоря. Что ж, стал жить по-новому – меняя профессию, но только это – цветочки, а ягодки впереди! [...] **Он стал сутенером и бандитом** только назло людям.

#### **Книга седьмая**

##### **Фрагмент XIX**

**И обрушился молот**, обрушился молот **на Франца Биберкопфа**.

Он был арестован и отправлен в психиатрическую больницу. Дальше начинаются кошмар и перерождение. После психиатрической больницы в Бухе Франц Биберкопф возвращается в Берлин. Теперь это уже совсем другой человек.

#### **Книга девятая**

##### **Фрагмент XX**

Франц-Карл **гуляет по городу. В Берлине** человеку легко поправить здоровье, было бы только у него сердце здоровое. **Первым долгом – на Алекс. Вот он – тут как тут**. Впрочем, ничего нового здесь не увидишь; всю зиму стояли такие холода, что почти не пришлось работать, и все осталось так, как было. [...] Смотри-ка, рельсы уложили – наверное, здесь новый вокзал будет. **А вообще жизнь кипит на Алексе, но главное, что он остался на месте!**

## Книга девятая

### Фрагмент XXI

И вот теперь он служит вахтером на небольшом заводе. *Теперь он уже не стоит, как бывало, один-одинешенек на Александерплац. Кругом него люди:* и справа, и слева, и перед ним, и за его спиной.

*Когда идешь один – жди беды. Другое дело, когда кругом народ.* Иди и слушай, что говорят другие, ибо все это касается и тебя. Услышишь их, и поймешь, где твое место и куда тебе идти. Кругом кипит битва. Помни, это твоя битва, и тебе от нее не уйти. Будь начеку! Оглянуться не успеешь, – как ты уже сам среди бойцов.

Здесь, в последней главе, опять звучит один из основных мотивов романа: мотив начала жизни с чистого листа. Мотив, который был задан еще в первой главе: мы помним, когда Франц Биберкопф вышел из Тегеля, он сразу же поклялся всему свету, что будет порядочным человеком. Но тогда он не сдержал свою клятву – люди помешали. А теперь герой романа понял самое главное: нельзя быть одному на свете, потому что тогда враги легко тебя осият. Надо быть там, где все. Там, где народ. И борьба у всех общая. Не следует все валить на судьбу. Надо в первую очередь и в себе разобраться. Да, Биберкопф вернулся в Берлин. Но на сей раз это не просто возвращение домой, констатирует автор. Герой романа теперь по-другому воспринимает и Берлин, и Александерплац в частности: «Но вот он приехал в Берлин, вышел на перрон Шеттинского вокзала, увидел знакомую громаду отеля «Балтикум», и вот чудеса-то! Все стоит – и не шевельнется. Дома стоят неподвижно, крыши лежат на них прочно, можно спокойно ходить по улицам и не прятаться в темных закоулках». В результате анализа выясняется, что «самоописательный» компонент образа Берлина достаточно объективен и рационалистичен. Он содержит в себе большое количество вариантов интерпретации; именно благодаря исследованию заголовка как лейтмотивной детали в словесных рядах, высвечивается монтажный принцип отражения не целостной, а раздробленной и хаотичной действительности. Вместе с тем дискурс Берлина абсолютно органично вливается в общую концепцию романа, подхватывая и развивая все основные мотивы произведения, создавая уникальную атмосферу действия и расширяя художественное пространство. Остается в заключение добавить, что сегодня на площади Александерплац в Берлине построен дом Альфреда Деблина, а многочисленные постройки испещрены цитатами из его романа.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Виноградов 1980:** Виноградов В.В. *О языке художественной прозы: Избранные труды*. Москва: Наука, 1980.

**Горшков 2010:** Горшков А. И. *Русская словесность: От слова к словесности*. Москва: Наука, 2010.

**Дёблин 2015:** Дёблин А. *Берлин, Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе*: Роман /<http://readli.net/berlin-aleksanderplats/> 10.09.2015

**Иванов 1988:** Иванов В. В. *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века* // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988. С. 119-149.

**Кабисов 2008:** Кабисов А. *Берлинский дискурс в романе А.Дёблина «Берлин, Александерплац»*. Известия Саратовского университета. 2008. Т. 8. Сер. Филология. Журналистика, вып. 2.

**Лукин 1999:** Лукин В.А. *Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа*. Москва: «Ось – 89», 1999.

**Мандельштам 1990:** Мандельштам О. *Сочинения в 2-х т. М.*, 1990. Т. 2.

**Топоров 1997:** Топоров В.Н. *«О структуре романа Достоевского в связи с архайческими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»)»*. В книге: Из работ Московского семиотического круга. Составление и вводная статья Т.М.Николаевой. Москва: Языки русской культуры, 1997. С. 590-660.

**Benjamin 1975:** Benjamin W. *Krisis des Romans. Zu Döblins «Berlin Alexanderplatz»* //Prangel, M. (hrsg) *Materialien zu Alfred Döblin «Berlin Alexanderplatz»*. Frankfurt/ M.: Suhrkamp 1975. S. 108-114.

**Lukacs 1971:** Lukacs G. *Essays über Realismus*. In: ders. *Werke*, Bd 4. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971.

**Wenzel 1993:** Wenzel Georg. „*Buddenbrooks*“. In: Thomas Mann: *Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Hrsg. von Volkmar Hansen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993. S. 11-46.

## ETER KIRTSKHALIA

*Georgia, Tbilisi*

*Caucasus International University*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### Mythical Time and Place in “Our Town” by Thornton Wilder

Even though Wilder’s play “Our Town” (1938) contains a specific address of the place the scene is laid in (Grover’s Corners, New Hampshire), and particular association of time of action (May 17, 1901), the time, as well as the place of the play embrace mythopoetic generalizations. This basic aspect of poetics makes “Our Town” one of the interesting examples of American modernist literature.

**Key words:** time, space, myth, universality



## ეთერ კირცხალია

საქართველო, თბილისი

კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### მითოსური დრო და ადგილი თორნტონ უაილდერის პიესაში „ჩვენი ქალაქი“

თორნტონ ნივენ უაილდერის თვითდემოფადი, თავისებური შემოქმედება ყოველთვის განზე იდგა ამერიკული ლიტერატურის საერთო მდინარებიდან. ის დაიბადა 1897 წელს, იმავე წელს, როცა დაიბდა იულიამ ფოლკნერი, ფ. სკოტ ფიდჯერალდის დაბადებიდან ერთი წლის შემდეგ და ჰემინგუეის დაბადებამდე ორი წლით ადრე. პირველი რომანი („კაბალა“) 1926 წელს გამოაქვეყნა, იმ წელს, როცა გამოაქვეყნდა „ჯარისკაცის ჯილდო“ და „აღმოსდების მზე“, „დიდი გეტსების“ გამოქვეყნებიდან ერთი წლის შემდეგ. უაილდერმა მაშინვე მოიპოვა თავისი თაობის ერთ-ერთი გამორჩეული მწერლის სახელი და მიიღო სამი პულიცერის პრემია – ერთი პროზის, ორი კი დრამის სფეროში. მისი ერთ-ერთი რომანი („მეფე წმინდა ლუდოვიკოს ხიდი“) მეოცე საუკუნის უდიდეს რომანებს შორის დასახელდა, ხოლო მისი პიესა „ჩვენი ქალაქი“ ამერიკის თეატრალურ სცენებზე ყველაზე ხშირად დადგმულ პიესებს შორის წამყვან ადგილს იკავებს. ზოგი კრიტიკოსი მას, როგორც რომანისტს ჰემინგუეის და ფიდჯერალდის თანასწორად, თუ არა მჯობნად მიიჩნევს, ხოლო ამერიკული დრამის პანთეონში მას იუჯინ ო'ნილის და ტენესი უილიამსის გვერდით აყენებენ.

თავად უაილდერმა შემოქმედების საწყის ეტაპზე თავი წარუმატებელ პროზაიკოსად ჩათვალა და ახალ ძიებაში ჩაეფლო, ლიტერატურული ძიების ასპარეზად კი თეატრი აირჩია.

Paris Reviews – თვის მიცემულ ინტრვიუში უაილდერმა აღნიშნა: „თეატრი ხელოვნების ფორმათაგან საუკეთესოდ მიმაჩნია. მისი უშუალობა აძლევს ადამიანებს შესაძლებლობას გააგებინონ და გაუზიარონ ერთმანეთს თუ რას ნიშნავს იყო ადამიანი. თეატრის უპირატესობას განაპირობებს ის, რომ სცენაზე ყოველთვის არის „ახლა“ (უაილდერი).\* შესაძლოა სწორედ ამიტომ, „ჩვენი ქალაქი“, რომელიც პირველად 1938 წელს დაიდგა ბროდვეიზე, საკულტო პიესად იქცა ამერიკის შეერთებულ შტატებში და დღემდე ყველაზე ხშირად არის წარმოდგენილი

\* “I regard the theater as the greatest of all art forms, the most immediate way in which a human being can share with another the sense of what it is to be a human being. This supremacy of the theater derives from the fact that it is always “now” on the stage”

თეატრალურ სცენებზე. როგორც თავად უაილდერი ამბობდა, „ჩვენი ქალაქი“ წარმოადგენს ყოველდღიური ცხოვრების უმნიშვნელო მოვლენების ღირებულების აღმოჩენის ცდას“ (უაილდერი :).\*

მკვლევარ რექს ბერბენკის აზრით, „ჩვენი ქალაქი“ ყველაზე ჩვეულებრივი, შაბლონური მოვლენების ფასდაუდებელი ღირებულებების აღწერის მაგალითია. გროვერს კორნერის მოსახლეობა ბანალურად ცხოვრობს. მოქალაქეები ცხოვრების მწვერვალზე თუ ფსკერზე იმ-ვითად აღმოჩნდებიან ხოლმე. უაილდერი ცხოვრებას ერთდროულად ორ ფაზაში გადმოგვცემს. იგი საუბრობს მის ღირსშესანიშნაობასა თუ უფერულობაზე, სიდიადესა თუ აბსურდზე.

პიესა ადამიანთა ხასიათის, ვითომდა, უმნიშვნელო მხარეებს ძალზე მნიშვნელოვანსა და საყურადღებოს ხდის. მკვლევარი ბერბენკის აზრით, პიესაში უაილდერი ცდილობს ადამიანთა ცხოვრების უმცირეს დეტალებსაც კი ღრმად ჩასწვდეს: „ბატონი უაილდერის პიესა, მისივე აუდიტორიის აზრით, განსაკუთრებით პირადულია. პიესების უმრავლესობა გამორჩეული სიმარტივით უკავშირდება ადამიანის არსებობის ყველაზე ღრმა წერს; ეს არსებობა დრამის გარკვეული სახეა, დამოკიდებული იმაზე, თუ რა შინაარსს ჩავდებთ ჩვენ მასში“ (ბერბენკი 1961: 156).\*\*

მითის და მითოსურ განზოგადებათა გამოყენება „ჩვენს ქალაქში“ ძირითადად, მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკას უკავშირდება. სწორედ მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან მიმართებაში განიხილავს თანამედროვე მითშემოქმედებას პროფესორი თემურ კობახიძე, რომლის აზრით, მითი ლიტერატურაში უნდა განისაზღვროს როგორც ლიტერატურული და არა როგორც ფსიქოლოგიური, ეთნოლოგიური, ისტორიული, კულტურული თუ სხვა ფენომენი. მითი, როგორც არაცნობიერი ფსიქოლოგიური მონაცემი, ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება. ყოველ მათგანში მოიპოვება მდიდარი არაცნობიერი კონოტაციის მქონე სახეები, რომლებიც სპონტანურად წარმოიშობიან „პირვლყოფილი შემოქმედებითი ბნელი ნიალიდან, რომელიც ჩვენი წარმოსახვის საფუძველს წარმოადგენს“ (კობახიძე 1991: 126) მითი ლიტერატურულ ფენომენად შეიძლება აღვიქვათ არა მაშინ, როდესაც ის ტექსტში არსებობს, როგორც არაცნობიერი სიმბოლო, რომელიც ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაციის საგანია, არამედ

---

\* “Our Town” is an attempt to find a value about all price for the smallest events in our daily life”.

\*\* Mr. Wilder’s is, from the audience point of view, an exceptionally personal play. Most plays, by its sweet simplicity seek to get contact with the inmost nerves of our living, it is the kind of drama which depends upon what we bring to it”.

მხოლოდ მაშინ, როცა იგი ცნობიერად და მიზანმიმართულადაა გამოყენებული, როგორც ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრის ორგანული შემადგენელი ნაწილი, პოეტური სტრუქტურის ელემენტი.

თ. უაილდერმა მითი და მითოსი ადამიანური ხასიათის წვდომისა და ყოველდღიური წვრილმანის აღმოჩენის მიზნით გამოიყენა. მან შექმნა სოციალური წინააღმდეგობებისგან დაცლილი მითოსური სივრცე, რაც მონათხრობის საყოველთაო ზედროულობასა და ზეისტორიულობას გულისხმობს, რადგან სოციალურ წინააღმდეგობათა ასახვა დრამას ძალიან კონკრეტულ-ისტორიულ კონტექსტში მოათავსებდა.

თ. უაილდერი ანმყოს, ნამყოს და მომავალს ცხოვრების განუყოფელ ნაკადად აერთებს. იგი ცდილობს გვიჩვენოს, რომ ყველაფერი თავიდან მეორდება და ყოველთვის თავისებურად, ისე როგორც არასდროს ყოფილა. დრო რომ მდინარე არ იყოს, მაშინ აღარ იარსებებდა შთაბეჭდილებები, მოგონებები, ანუ წარსული-ანმყოფი არსებული მოგონება. თუმცა, ეს არ ნიშნავს, რომ მწერალი წარსულს ყოველმომცველ დროდ თვლის, რადგან მის გვერდით ანმყოც, მომავალიც, ციკლური დროც მოქმედებს. დროს მხატვრული და აზრობრივი მნიშვნელობა ენიჭება.

რექს ბერბენკის აზრით, უაილდერი „მითის“ მეშვეობით სპეციფიკურ ხასიათებს, მოვლენებსა და თემებს თავისებურ ჩარჩოში ათავსებს. იგი წერს, რომ მითი, მოცემულ მიკროკოსმიულ ძალებს, ხასიათებს, მოვლენებს, ურთიერთობებს აკავშირებს უნივერსალურ ძალებთან, რომლებიც თავის მხრივ, ზემოქმედებენ ადამიანებზე. ის გვაძლევს მაგალითს, რომლის მიხედვითაც ღრმად განცდილი ინდივიდუალური საჭიროებები, სურვილები, მისწრაფებები ზოგადად ადამიანის დამახასიათებელნი ხდებიან.

ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ უაილდერის პიესა შეიცავს მოქმედების ადგილის კონკრეტულ მისამართს (დაბა გროვერს კორნერი, ნიუჰემპშირის შტატი) და მოქმედების დროის კონკრეტულ ასოციაციას (1901 წლის 17 მაისი), როგორც დრო, ისე ადგილი მასში მითოპოეტიკურ განზოგადებათა შემცველია. ნაწარმოების ეს ძირითადი, პოეტიკური მხარე „ჩვენს ქალაქს“ წარმოაჩენს, როგორც ამერიკული მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშს.

პიესის შინაგანი, მხატვრული დრო შეიცავს რამდენიმე ასპექტს. ესაა ყოველდღიურ საგანთა და მოვლენათა თანმიმდევრობის, ანუ „საათის“ დრო, რომელშიც ვითარდება პიესის მოქმედება; ციკლური, განმეორებადი, ანუ მითოსური დრო, რომელიც ამ მოქმედებას ერთგვარი პარადოქსის სახით უდევს საფუძვლად და „ვარსკვლავთა“ დრო, რომელსაც პიესის წამყვანი დასაწყისშივე ახსენებს, ანუ მარადისობა,

რომელიც ყოველითვის „ახლა“. პიესაში მოქმედება უბრალოდ „აქ“ კი არ ხდება, არამედ სამყაროს ცენტრში, სივრცეში, რომელიც ყველა დროს მოიცავს და ყველა „აქ“-ს თუ „იქ“-ს.

პიესაში ანმყო, წარსულსაც და მომავალსაც ერთდროულად გულისხმობს. დრამატურგი თავისუფლად იყენებს საუკუნეებს და ათასწლეულებს. დრო მიდის და არ ჩერდება ერთ ადგილზე. პიესის წამყვანი გვამცნობს, რომ პიესის ასლის გაკეთებას აპირებს, რათა ახალი ბანკის საძირკველში ჩადოს. ეს იმისთვის, რომ ათასი წლის შემდეგაც გაიგოს ახალმა თაობამ თუ როგორ ცხოვრობდნენ გროვერს-კორნერში. მისი თქმით, ჩვენ მხოლოდ ის ვიცით, რომ ბაბილონში ორი მილიონი ადამიანი ცხოვრობდა, რომ მხოლოდ მეფეთა სახელები შემორჩა, შემორჩა ხორბლის კონტრაქტის რამოდენიმე მფლობელის გვარი, მონების გაყიდვის საბუთები, რომ ასე, ყოველ სალამოს, ყოველი ოჯახი ვახშობდა, ოჯახის უფროსი სამუშაოდან ბრუნდებოდა, საკვამურიდან კვამლი ამოდიოდა, ყველაფერი ისე იყო, როგორც ჩვენთანაა...

წამყვანი: – ბიბლიასა... და ამერიკის შეერთებული შტატების კონსტიტუციას, უილიამ შექსპირის პიესების ასლებს ვდებთ.

რას იტყვით ხალხო? რას ფიქრობთ?

ბაბილონი დაახლოებით ორ მილიონ ადამიანს იტევდა და ერთადერთი რაც ვიცით მათ შესახებ, ორი მეფის სახელია, ხორბლის გაყიდვებზე რამოდენიმე ხელშეკრულება და მონების კონტრაქტები. და მინც, ყოველი ოჯახი სალამოს ჩვეულებრივ სავაჭროდ სუფრას უჯდებოდა, მამა სამსახურიდან სახლში ბრუნდებოდა და ბოლიც საკვამურში ისევე ადიოდა, როგორც დღეს. თვით ბერძნებსა და რომაელებზეც კი ერთადერთი რაც ვიცით, სახუმარო ლექსებსა და თეატრებისათვის დაწერილ კომედიებშია შემონახული.

ამიტომაც ვაპირებ მომავალ თაობებს დაეუტოვო ერთ-ერთი პიესა, რომ წლების შემდეგ მათ ჩვენს შესახებ უფრო მეტი იცოდნენ, ვიდრე ვერსალის ზავი და ლინბერგის ფრენაა.

ხედებით რას ვხულისხმობ?

ამგვარად ხალხი ათასი წლის შემდეგ გაიგებს, როგორ ვცხოვრობდით XX საუკუნის დასაწყისში ნიუ-იორკის ჩრდილოეთით პროვინციებში, როგორები ვიყავით ბავშვობასა და ქორწინებაში, სიცოცხლესა და სიკვდილში.

როგორც აღვნიშნე, ამ პიესის ერთ-ერთი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მოქმედება სრულიად ცარიელ სცენაზე მიმდინარეობს, ყოველგვარი ყოფითი აქსესუარების გარეშე. როგორც ბრუს ბოუერი აღნიშნავს: „პიესის ყველაზე ამკარა სიახლე დეკორაციის არარსებობაა: თეატრალური დეკორაციის მოშორებით, რომლის მეშ-

ვეობითაც პიესა უფრო რეალისტური უნდა გამხდარიყო, მაგრამ, რომელიც უაილდერის აზრით, ხელს უშლიდა ადამიანური გამოცდილების არსის ასახვის მცდელობას, მან მიზნად დაისახა იმ რეალობაში დაბრუნება, რომელსაც თავად აღიქვამდა როგორც ესქილესა და სოფოკლეს ჭეშმარიტ რეალიზმს“ (ბოუერი 2008: 8).<sup>\*</sup> უაილდერი პიესას ტრადიციულ, სამოქმედებიან სქემაზე აგებს, მაგრამ ამის შემდეგ, ის არღვევს თეატრალურ ტრადიციას და იყენებს სტრუქტურას, რომლის დახმარებითაც ხაზს უსვამს მარადიულობის თემას და რომელიც აძლევს მას შესაძლებლობას განზოგადებულად წარმოაჩინოს პატარა ქალაქის ცხოვრება, ქალაქისა, რომელიც შეიძლება მდებარეობდეს დედამიწის ნებისმიერ წერტილში. თეატრალური დეკორაციის არარსებობა განსაკუთრებული პერსონაჟის – ნამყვანის შეყვანით ივსება. უაილდერის მკვლევარის, ქიუნერის აზრით, „ნამყვანი“ პიესაში ისეთივე როლს ასრულებს, როგორც ქორო ანტიკურ თეატრში.

ნამყვანი პიესაში წარმოდგენილია, როგორც ყველა დროის განმგებელი, ერთგვარი დემიურგი, რომელიც დროის დინებაზე მაღლა დგას და ლამის წარმართავს კიდეც მას, მაგრამ ამავე დროს, მოქმედებაშიც იღებს მონაწილეობას. ნამყვანს შესწევს დროთა აღრევის უნარი – შეუძლია განჭვრიტოს მომავალი და წარმოადგინოს ის, როგორც მისთვის უკვე ცნობილი, ანუ „უკვე მომხდარი“ ამბავი; მას ძალუძს ანწყოდ აქციოს წარსული და მომავალი აქციოს წარსულად. ყოველდღიურობა მის მონათხრობში (და პიესის მოქმედებშიც) უსასრულოდ განმეორებადია, მაგრამ საბოლოოდ, ნაწარმოების შინაგანი დრო არის ყოველთვის „ახლა“ – ერთგვარი კონტინუუმი, რომელშიც მეტყველებს ნამყვანი და რომელიც, ფაქტობრივად, პიესის სამივე დროის (და სამივე მოქმედების) სინთეზს შედგენს.

ნამყვანის ფუნქციას პიესაში მხოლოდ თხრობა როდი შეადგენს. მას შეუძლია, საჭიროების შემთხვევაში, გადმოიტანოს მოქმედებები, რომ შეინარჩუნოს ძირითადი მოვალეობა სცენაზე, შევიდეს მოქმედებაში. ქორწილის სცენაში იგი ასრულებს როგორც აფთიაქის მეპატრონის, ისე მღვდლის როლსაც. მას შეუძლია წუთიერად მიიღოს რომელიმე ეს სახე. ის ინარჩუნებს თავის ძირითად როლს, მკაფიოდ გამიჯნულს მღვდლის როლისგან, რომელსაც თავად უკეთებს კომენტარს მაშინ, როდესაც ეს ორი როლი ერთდროულია. პორტერი აღნიშნავს, რომ როგორც „დამსწრე“, „ნამყვანი ქმნის“ „ახლას“, რომელშიც რიტუალური

<sup>\*</sup> “Its most obvious innovation was a lack of scenery: by stripping away the sets and props that were supported to make play look realistic but that, in Wilder’s view, actually got in the way of attempts to reflect the essence of human experience, he aimed to return to what he saw as the true realism of Aeschylus and Sophocles”.

ქმედება ხდება. მისი კონტროლი დროზე უბრალოდ იმას კი არ ნიშნავს, რომ მას შეუძლია შეაჩეროს, ან დაიწყოს მოქმედება, არამედ იმას, რომ ასევე შეუძლია განსაზღვროს ის სამყარო, რომელშიც მოქმედება ხდება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ჯორჯისა და ემილის ქორნილი, რომელსაც, „ნამყვანის“ სიტყვებით, „მილიონობით“ წინაპარი ესწრება. ისინი ასევე მონაწილეობენ პიესის მოქმედებაშიც, ანუ „ახლაში“. ასე რომ, გროვერს-კორნერსი, დედამინის ფუნდამენტზე მდებარეობს და საუკუნეებითაა გარშემორტყმული. სცენა, ფარდის ნაკლებობა მოქმედებებს შორის, სამყაროს სიმბოლიზებას ახდენს და მაყურებლის წარმოსახვაც დროის და ადგილის აღქმით არ იძაბება. თვით ქალაქი, ისეა მოქცეული სამყაროს ფოკუსში, რომ პიესის მსვლელობის განმავლობაში, გროვერს-კორნერსი ხდება ამ სამყაროს ცენტრი, მისი ღერძი.

ანუ, დროის კვალდაკვალ, პიესაში მითოლოგიზირებულია მოქმედების ადგილიც. გროვერს კორნერსი, ნიუ ჰემფშირის შტატი, რეალობაში არარსებული დაბაა, რომელიც პიესაში ყველა ადგილმდებარეობის სიმბოლოდ და, საბოლოოდ, ყოფიერების განზოგადებულ ხატად წარმოგვიდგება. საკმაოდ პარადოქსულად, ამ „საყოველთაოების“ ეფექტს უალიდერი სწორედ მოქმედების კონკრეტულ, ყოველდღიურ დეტალთა ხაზგასმის და მათთვის სიმბოლური მნიშვნელობის მინიჭების საშუალებით ახორციელებს.

პირველ და მეორე მოქმედებას შორის სამმა წელიწადმა განვლო, მეორე-მესამე მოქმედებებს შორის ცხრა წელიწადია, რომელთა შუალედებშიც უამრავი ცვლილება მოხდა. პიესა ცხრა წელიწადს მოიცავს, მაგრამ მოქმედება გროვერს-კორნერსის კუთხეში ინარჩუნებს მთლიანობის ადგილს. თუმცა წლებმა გაიარეს, პიესის სამივე მოქმედების სტრუქტურა მაინც ადასტურებს, რომ მას სურს შეინარჩუნოს დროის მთლიანობა.

პიესაში ემილის გარდაცვალება და სასაფლაოს სცენა აღნიშნულის აშკარა დადასტურებას წარმოადგენს. გარდაცვლილი ემილის გონებაში არ დახშულა ის მოგონებები, რომლებიც უკან დარჩა. ისინი კი არსებობენ იმისდა მიხედვით, რაც ახსოვთ. აი, ამიტომაც, პიესაში მინიერი ცხოვრების მეთვალყურედ ისაა, ვინც ყველაზე ბოლოს შეუერთდა გარდაცვლილთა სიას. ეს არის ემილი გიბსი. მის მეხსიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხლების სამყაროა. ის მთლად არ გამოთიშვია მას და ამიტომაც, ყველაზე უფრო მეტად ხვდება საკუთარი დანაკარგის ტრაგიკულობას. ემილის სიკვდილის სცენა განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს პიესაში, ის ტკივილის შეგრძნებას ამძაფრებს და თითოეულ მაყურებელს ღრმად ჩააფიქრებს.

სიცოცხლე – წამი და სიცხლე – მარადიულობა, აი, ორი პოლუსი, რომლის შუაგულშიც მილიონი კონკრეტული ადამიანის ცხოვრება მიმდინარეობს. გუშინდელების, დღევანდელების, ხვალინდელების, ჩვენი წინაპრებისა და მათი, ვინც ჩვენ შემდეგ მოვა. თ. უაილდერი წარსულს, მყოფადს, ერთ განუყოფელ ცხოვრების ნაკადად აერთიანებს, როდესაც ყველაფერი თავიდან მეორდება და ყოველთვის თავისებურად. სწორედ ამასია ყოველი ადამიანის სიცოცხლის არსი. ყოველი დღის, წამის და იმის შეგნება, თუ რაოდენ პატარაა, ხანმოკლეა იგი და რომ მასში ვერაფერს ვერ შეცვლი, ვერ შეასწორებ, უკან ვერ დააბრუნებ.

მამასადამე, უაილდერი ამ პიესაში მხოლოდ ყოფიერების აღწერით არ იფარგლება. „ჩვენი ქალაქი“, როგორც ყოფითი, ასევე ფილოსოფიური პიესაცაა. პატარა ქალაქის სურათის წარმოდგენით ის ცდილობს დაანახოს და შეაგრძნობინოს მაყურებელს, თუ რაოდენ დიდ განძს წარმოადგენს ადამიანის სიხოცხლე, საერთოდ ცხოვრება.

ამ პიესის მთავარი იდეაა დაანახოს მკითხველს და მაყურებელს ცხოვრების უწყვეტობა. ამ იდეის ავტორი სიბრძნით ამტკიცებს იმას, რომ ყველაფერი განმეორებადია და იმასაც, რომ მარადიულობასთან მიმართებით, ყველაფერი არარაობად შეიძლება წარმოგვიდგეს.

უაილდერის ჩანაფიქრით, ეს პიესა, სიცოცხლის ფორმულად უნდა ქცეულიყო, მისი მარადიული ზოგადსაკაცობრიო შინაარსით. პიესაში დროისა და მარადიულობის განუწყვეტელი ერთიანობა მყარდება, თუმცა საფუძველშივე ტრაგიკულია. ხანმოკლე და სუსტი სიცოცხლე ცხოვრებას უფრო ძვირფასს წარმოაჩენს და დრამატურგის მთელი ძალ-ღონე იმისკენაა მიმართული, რომ აიძულოს ადამიანები, შეიგნონ ეს.

უაილდერის მიერ პიესაში „ჩვენი ქალაქი“ წარმოჩენილი თემა არაერთი მწერლისა თუ ფილოსოფოსის განსჯის საგანი გამხდარა სხვადასხვა ეპოქაში. ვიტგენშტეინს უთქვამს, რომ სიკვდილი არ არის მოვლენა, რომელიც ხდება სიცოცხლეში. ადამიანს არ შეუძლია გამოსცადოს იგი, ერთგვარი სევდითა თუ შიშით ჩვენ უბრალოდ თვალს ვადევნებთ, თუ როგორ კვდებიან სხვები და ვაცნობიერებთ, რომ ერთ დღეს სიკვდილი ჩვენთანაც მოვა. თავისი პიესით უაილდერი ცდილობს დაგვანახოს, რაოდენ ძვირფასია ცხოვრება, მისი ყოველი წამი და ამავე დროულად ჩაგვაფიქროს მარადიულობაზე.

„წმინდა ლუდოვიკოს ხიდზე“ საუბრისას უაილდერს ჰკითხეს, არსებობს თუ არა ღმერთი. მან ჩეხოვის სიტყვებით უპასუხა, რომ ლიტერატურის საქმე არ არის კითხვებზე პასუხის გაცემა, არამედ მათი სწორად დასმა. ერთადერთი, რაშიც იგი დარწმუნებულია, სიყვარულის ნუგმისმცემელი ძალაა. მისი გმირი რომანს ასრულებს სიტყვებით:



“არსებობს ცოცხალთა მიწა და არსებობს გარდაცვლილთა მიწა, მათ შორის კი სიყარულის ხიდია, ერთადერთი გადარჩენა, ერთადერთი, რასაც აქვს მნიშვნელობა“ (უაილდერი 2006: 140).\*

### **დამოწმებანი:**

**ბერბენკი 1961:** Burbank R., Thornton Wilder, N.Y. Wayne, 1961.

**ბოუერი 2008:** Bawer, B. *An Impersonal Passion: Thornton Wilder*. The Hudson Review, Autumn: 2008.

**კობახიძე 1991:** კობახიძე თ. *ტ.ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1991.

**პორტერი 1969:** Porter Th.E., *Myth and Modern American Drama*, Detroit: Wayne State University Press, 1969.

**უაილდერი 1957:** Wilder, Th. *Our Town*, N.Y. Harper, 1957.

**უაილდერი 2006:** Wilder, Th., *The Bridge of San Luis Rey*, Penguin Books Limited, 2006.

**უაილდერი :** *The Paris Review, Interviews, Thornton Wilder, The Art of Fiction N16* (<http://www.theparisreview.org/interviews/4887/the-art-of-fiction-no-16-thornton-wilder>)

## **TEMUR KOBAKHIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### **The Time of “While the Music Lasts” in T. S. Eliot’s Theoretical Writings**

As it is known, time is not only what *Four Quartets* is about; the poem also conveys a sense of ‘timelessness’ in the very process of reading. Ideally, the poem aims at being perceived in the timeless durational moment, which it also develops as one of its major themes. This finds its theoretical grounding in Eliot’s statements scattered throughout his prose writings. When discussing the obliteration of time in the moment of perception, Eliot uses a metaphor of music, which enables him to see the work of temporal art instantly and ‘as a whole’. However, what he actually means is not so much the music as a separate art but a structural and organizing principle of a work of art in general and his own poetry in particular. This striving towards timelessness in the moment of perception constitutes a

\* “There is a land of the living and the land of the dead and the bridge of love, the only survival, the only meaning”.



significant peculiarity of Modernist literary aesthetics on the whole. With Modernist authors, perception of music is often used as a metaphor for the insistence on ‘timeless’ apprehension of their own work. Along with others, this view is shared both in theory and practice by poets and prose writers like Pound, Joyce, Virginia Woolf, Th. Mann, and H. Hesse. The same has been accentuated by a number of celebrated scholars of the period, as well as experts in adjoining fields, like Northrop Frye in criticism, Claude Levi-Strauss in structural anthropology, Mircea Eliade in comparative religion. In my paper I attempt to show that this is no coincidence, and that the concept of the ‘timeless perception’ of things that are temporal constitutes one of the main trends in the literary and cultural consciousness of the period.

**Key words:** Eliot, quartets, time, zedrouloba, music, Mythos.

## თეზურ კოზახიძე

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **„მუსიკალური“ დრო ტომას ელიოტის თეორიულ ნაწერებში**

ექსპერიმენტი ნაწარმოების შინაგან დროზე, მისი „გაყინვა“ და „სივრცედ ქცევა“, „შედგება“ ან პირიქით, მისი უჩვეულო ინტენსიფიკაცია, ან სულაც დროთა აღრევა და ანმყო მომენტის ზედროულ კონტინუუმად წარმოჩენა – ყოველივე ეს მოდერნისტული მწერლობისათვის ზოგადად დამახასიათებელ, ძირეულ თვისებას წარმოადგენს. სხვადასხვა ავტორთან ის კონკრეტულ, მხოლოდ ამ ავტორისათვის დამახასიათებელ სახეს იძენს, მაგრამ თუ მოდერნისტულ მწერლობას მეტონაკლებად ერთიან მხატვრულ-ესთეტიკურ მოვლენად წარმოვიდგენთ, უნდა გავაცნობიეროთ ის ფაქტიც, რომ დრო წარმოადგენს მის მთავარ დისკურსს, ხოლო დროსთან დამოკიდებულება – მოდერნისტული მხატვრული მეთოდის საფუძველს.

ტომას ელიოტის „ოთხი კვარტეტი“ არ არის უბრალოდ, „პოემა დროის შესახებ“, რომლის თემატიკა უმთავრესად დროისმიერებასა და მარადისობაზე მსჯელობით განისაზღვრება. პოემის ძირითადი სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ ის თვით მკითხველში ინვესს ზედროულობის განცდას, ანუ პოეტიკურად აღწევს სწორედ იმ ეფექტს, რომელსაც ის მთავარი თემატური ხაზის სახით აწვითარებს. ნაწარმოებში დროის თემატიკის შემოსატანად ელიოტი მიმართავს მუსიკასთან

დაკავშირებულ სახეებსა და ანალოგიებს, იხმობს „მუსიკას“, როგორც გაშლილ მეტაფორას. ამავე დროს, „კვარტეტების“ პოეტიკის „მუსიკალიზაციასაც“ ის მუსიკისაგან ნასესხები მხატვრული ხერხებით აღწევს – „ოთხ კვარტეტში“ განცდითი შთაბეჭდილების უნივერსალიზაცია სწორედ მუსიკალურ სტრუქტურათა ადაპტაციის საშუალებით ხდება, რაც მათი პოეტიკის უმნიშვნელოვანეს, სიღრმისეულ ნაწილს შეადგენს. პოეტი შეგნებულად მიმართავს ყველაზე აბსტრაქტული ხელოვნების ხერხებს, რათა უკიდურესად განაზოგადოს თავისი განცდა, გასცდეს შემზღვეველ კონკრეტიკას, ზოგჯერ – გასცდეს თვით ლექსის თანდაყოლილ, ენობრივ სემანტიკასაც და, როგორც ფრენსის ოტო მატისენი აღნიშნავს, შექმნას „ყოველგვარ გარეგნულ პოეტურობას მოკლებული, ძვლებამდე გაშიშვლებული და იმდენად გამჭვირვალე პოეზია, რომ მისი კითხვისას თვით ლექსს კი არ აღვიქვამდეთ, არამედ მხოლოდ იმას, რაც იგულისხმება“ (მატისენი 1958: 89-90). ცხადია, „ის, რაც იგულისხმება“ ნატიფი ინტელექტუალური ფორმითა და მომწუსხველი ლირიზმით გადმოცემული რთული ემოციაა, პოემის განცდითი შინაარსი, და არა ის, თუ პოეტს „რისი თქმა სურდა“.

ელიოტის გამონათქვამები, რომლებშიც ის მუსიკისა და პოეზიის ზოგადესთეტიკურ სიახლოვეს ეხება, უპირველეს ყოვლისა მისი საკუთარი მხატვრული მეთოდის თავისებურებებს გულისხმობს. მხატვრული დროის სპეციფიკა ამ გამონათქვამებში წარმოჩენილია, როგორც პოეზიისა და მუსიკის საერთო თვისება. მაგალითად, პოლ ვალერის „პოეზიის ხელოვნების“ წინასიტყვაობაში პოეტი აღნიშნავს, რომ ვალერისათვის „პოეზიის მუსიკასთან დაახლოება ყოველთვის მნიშვნელოვანი პრინციპი იყო... რადგანაც თვით მუსიკა შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ზედროულობისაკენ, დროის გაუქმებისაკენ (Timelessness) სწრაფვა. და თუ სხვა ხელოვნებებზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ისინი ხანგრძლივობისკენ, დროში გავრცობისაკენ (Duration) ისწრაფვიან, მუსიკის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ ის ფერწერის, ან ქანდაკებისათვის დამახასიათებელი უძრაობისკენ მიიღწვის. მე ვსაუბრობ, როგორც ადამიანი, რომელსაც არ გააჩნია სპეციალური მუსიკალური განათლება, მაგრამ უფრო დიდ სიამოვნებას ვიღებ მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენით და უკეთ „მესმის“ ის, თუ ეს ნაწარმოები ჩემთვის კარგად არის ცნობილი, თუ მისი შესრულებისას ყოველ წამს მახსოვს უკვე მოსმენილი ნაწილიც და ისიც, ჯერ კიდევ რომ მოსასმენია. იდეალურ შემთხვევაში, ვამჯობინებდი, რომ შემეძლოს დიდებული სიმფონიის ერთიანად აღქმა, როგორც მთლიანობისა“ (ელიოტი 1958: XIV).

ნიშანდობლივია, რომ ანალოგიურ აზრს ელიოტი საკუთრივ პოეზიისა და პოეტური აღქმის შესახებაც გამოსთქვამს და სწორედ მასში ხედავს პოეტური სიტყვის მუსიკალობას, რომელიც, მისი აზრით, სინქრონულ და ქრონოლოგიურ კავშირთა რთული სისტემის სახით ვითარდება: „სიტყვის მუსიკა ერთგვარ გადაკვეთის წერტილს წარმოადგენს; ის წარმოიქმნება მისი მიმართებისგან სხვა სიტყვებთან, რომლებიც მას უშუალოდ წინ უძღვის და უშუალოდ მოსდევს, ისევე, როგორც მისი მიმართებიდან მთელ დანარჩენ კონტექსტთან და ამ სიტყვის მნიშვნელობის მიმართებისგან ყველა იმ მნიშვნელობებთან, რომლებიც მას სხვა კონტექსტებში ჰქონდა“ (ელიოტი 2009: 32). ცხადია, ამგვარად აღქმული სიტყვა, ან სიტყვათშეთანხმება მუსიკალური ბგერის, ფრაზის ან ინტონაციის მრავალსახოვნებასა და ასოციაციურ სიმდიდრეს იძენს. ამ გზით ყალიბდება ნაწარმოებში სიტყვიერი კონოტაციების „ერთდროული“ აღქმის ხერხიც, მოდერნისტული პოეტიკის ბირთვი – ის „ხანგრძლივი ანმყო“, რომელშიც, ვ. ნ. ტოპოროვის თქმით, „ხდება დროის შედეგება, ის ლამის უქმდება და სივრცის ფორმად იქცევა... დრო „სპაციალიზაცია“ განიცდის, მაშინ, როდესაც სივრცეს – პირიქით, გადაედება დროის შინაგანი, ინტენსიური თვისებები და ხდება მისი „ტემპორალიზაცია“ (ტოპოროვი 1983: 231).

საინტერესოა, რომ იგივე აზრი, მაგრამ უკვე მითოსურ დროსთან მიმართებაში, გვხვდება მრავალი გავლენიანი კრიტიკოსის, ლიტერატურის თეორეტიკოსის თუ სხვა ჰუმანიტარი მოაზროვნის ნაშრომში, რომლებიც, ხშირად ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად აღნიშნავენ, რომ მითოსი, როგორც უნივესალური ენა, ძალზე ახლოს დგას მუსიკასთან და მის ძირეულ სპეციფიკას იზიარებს მთავარ, ესთეტიკურ ასპექტში. ნაწარმოების შინაგან დროსთან, როგორც მხატვრული ფორმათქმნადობის პრინციპთან მიმართებაში მითოსი და მელოსი იგივეობრივია. იმას, რომ მუსიკისა და მითოსის საშუალებით ადამიანი ცდილობს თავი დააღინოს დროის მარნუხებს, აღნიშნავდა კლოდ ლევი-სტროსიც. ამ, სტრუქტურული ანთროპოლოგიისათვის ერთი შეხედვით, განყენებულ საკითხს ის ვრცლად განიხილავს თავისი ცნობილი ნაშრომის, „ნედლისა და მოხარშულის“ პირველი ტომის წინასიტყვაობაში: „ფერწერისაგან განსხვავებით, – აღნიშნავს ლევი-სტროსი, – მუსიკა და მითოლოგია წარმოადგენენ ენებს, რომლებიც... ითხოვენ დროში გავრცობას, რათა მასში გამოვლინდნენ და დროსთან მათი ეს მიმართება ძალიან სპეციფიკური ხასიათისაა. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მუსიკას და მითოლოგიას დრო მხოლოდ იმისთვის სჭირდებათ, რომ ის გააუქმონ – მართლაც, მუსიკაც და მითოლოგიაც დროის განადგურების ინსტრუმენტებია. ბგერისა და რიტმის

მიღმა, მუსიკა მოქმედებს პირველყოფილ დონეზე, რომელიც მსმენელის ფსიქოლოგიური დროა. მუსიკა დროის იმ მონაკვეთს, რომელშიც მას ვუსმენთ, გადააქცევს საკუთარ თავში ჩაკეტილ, სინქრონულ მთლიანობად. მუსიკალური ნაწარმოების შინაგანი ორგანიზაციის გამო, თვით მისი მოსმენის ფაქტი აჩერებს წარმავალ დროს. ამიტომაც არის, რომ როდესაც მუსიკას ვუსმენთ და სანამ მას ვუსმენთ, ჩვენ უკვდავებას ვეზიარებით“ (ლევინ-სტროსი 1983: 15). ამ თვალსაზრისით, მითების სტრუქტურული ანალიზის მამამთავრად ლევინ-სტროსი ვაგნერს მოიხსენიებს, ვის მუსიკალურ დრამაშიც, მისი აზრით, მითოსსა და მუსიკის სწორედ ეს სინთეზია მიღწეული. „ოთხი კვარტეტის“ მუსიკალობაც სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ დროის სივრცედ ქცევის საშუალებად მასში მუსიკალურ ხერხთა პოეტიკური ანალოგიები მოხმობილი, იმ ძირეული თვისებით, რომელიც მათ მითოსთან საერთო აქვთ. ცნობილი მუსიკათმცოდნე ერნსტ კურტი ამ ესთეტიკურ მოვლენას „მელოსის ენერჯიად“ მოიხსენიებს, ხოლო იგორ სტრავინსკი თვის თეორიულ ნაწერებში მას „მუსიკის ფენომენს“ უწოდებს. სტრავინსკის წარმოდგენით, „მუსიკის ფენომენს“ წესრიგი შეაქვს ყოველივე არსებულში და უპირველეს ყოვლისა, ის აწესრიგებს ადამიანის მიმართებას დროსთან.

აღქმადი სახით მელოსი დროში ხორციელდება, როგორც ბგერების (მუსიკა) ან სიტყვების (პოეზია) რიტმული, ლოგიკურად გაპირობებული და მხატვრულად მიზანშეწონილი მონაცვლეობა. ნიშანდობლივია, რომ „მუსიკის ფენომენს“ სტრავინსკიც „უკვე რეალიზებული“, ფორმაში განხორციელებული სახით წარმოიდგენს, როგორც „ბგერისა და დროის წარმოდგენებში გამოყვანილი ლოგიკური დანასაკვის ნაირსახეობას“ (შახნაზაროვა 1971: 23). მელოსით გამსჭვალულ პოეზიას ელიოტი მეტაფორულად წარმოსახავს, როგორც პარადოქსს – „მეტყველ მდუმარებას“, ან „უძრავ მოძრაობას“. ასე იქმნება „მდუმარე“, „უძრავი“ და „ზედროული“ არსის დროში გავრცობილი, „მეტყველი“ და „მოძრავი“ ხატი, ანუ (თუ მუსიკისმცოდნე ბ. ვ. ასაფიევს მისი ცნობილი წიგნის სათაურს დავესესხებით) „მუსიკალური ფორმა, როგორც პროცესი“. აღმქმელისა და აღსაქმელის ეს „ჩუმი“ ექსტატიკური სინთეზი, ეს უმაღლესი ესთეტიკური ტკობის აქტი ელიოტს ხატოვნად აქვს წარმოსახული, როგორც

... music heard so deeply  
That it is not heard at all, but you are the music  
While the music lasts.

[მუსიკა, ისე ღრმად აღქმული, რომ ის საერთოდ არ ისმის,  
მაგრამ შენ თვითვე ხარ მუსიკა, სანამ მუსიკა გრძელდება]

პოეტურ მსჯელობაში, ამ „პროცესუალურ ფორმას“ ელიოტი აგრეთვე მოიხსენიებს, როგორც „ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში“:

Words move, music moves  
Only in time; but that which is only living  
Can only die. Words, after speech, reach  
Into the silence. Only by the form, the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness.

[სიტყვებიც და მუსიკაც მხოლოდ დროში მოძრაობენ. მაგრამ იმას, რაც ცოცხლობს, მხოლოდ სიკვდილი თუ უნერია. მეტყველების შემდეგ, სიტყვები მდუმარებაში აღწევენ. მხოლოდ ფორმის, მოდელის საშუალებით შეუძლია სიტყვებს ან მუსიკას უძრაობასთან (მდუმარებასთან) ზიარება, როგორც ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში (მდუმარებაში)].

აღსანიშნავია, რომ სიტყვა “stillness” ერთდროულად „უძრაობასაც“ ნიშნავს, „სიმშვიდესაც“ და „მდუმარებასაც“, რასაც ელიოტი ოსტატურად იყენებს: პოემის თეოლოგიურ ჭრილში როგორც „უძრაობა“, ისე „მდუმარება“ ლეტაბრივი სანყისის ატრიბუტებად იქცევა. სიტყვებიც და ბგერებიც მხოლოდ ფორმის, ლოგიკურად მოწესრიგებული აზრობრივ-ემოციური სტრუქტურის საშუალებით გამოხატავენ მელოსს – იმ „უძრაობასა“ და „მდუმარებას“, რომელიც განსაზღვრავს მათს „დროში მოძრაობას“ – პოეტურ მეტყველებასა და მუსიკალურ ჟღერადობას. არსებითად, „კვარტეტების“ პოეტიკური ნყობა სხვა არაფერია, თუ არა მელოსით გამსჭვალული „მუსიკალური“ ქსოვილი, სადაც სიტყვები და დებულებები ბგერებისა და მუსიკალური თემების როლს ასრულებენ, თუმცა, როგორც ჰელენ გარდნერი აღნიშნავს (გარდნერი 1969: 120), ეს ანალოგია სიტყვასიტყვით არ უნდა გავიაზროთ (როგორც, ვთქვათ, „ოთხი კვარტეტისა“ და რომელიმე კონკრეტული მუსიკალური კვარტეტის, სონატის, ან სიმფონიის სტრუქტურულ მახასიათებელთა მექანიკური „დამთხვევა“).

როგორც ჩანს, მუსიკალურ სტრუქტურათა ლიტერატურული ადაპტაციის შესახებ მსჯელობისას ვერავინ აუვლის გვერდს თომას მანის ხშირ ციტირებას და ჩვენც მის ავტორიტეტს მოვიხმობთ. მანი მკითხველისაგან მოითხოვდა „ჯადოსნური მთის“ სულ ცოტა, ორჯერ ნაკითხვას, რადგან „მუსიკალური კანონების მიხედვით შეკავშირებულ იდეათა ამ კომპლექსის აღქმა და მისი სწორად შეფასება მხოლოდ მა-

შინ არის შესაძლებელი, როდესაც რომანის თემატიკა უკვე ნაცნობია მკითხველისათვის და ის შეძლებს ერთმანეთთან დაკავშირებული სიმბოლური ფორმულების არა მხოლოდ რეტროსპექტულ აღქმას, არამედ მათ წინააღმდეგ გააზრებასაც“ (მანი 1960: 164). იგივე ითქმის „ოთხი კვარტეტის“ შესახებაც – მათი მუსიკალური მთლიანობის სრულფასოვანი აღქმა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ მკითხველი კარგად იცნობს ნაწარმოების ტექსტს, თუ მას ადრეც განუცდია „კვარტეტების“ სევდიანი და საზეიმო ლირიზმი. ამგვარად შემზადებული მკითხველი შეუდარებლად უფრო მეტ შინაგან მთლიანობასა და ემოციურ დაძაბულობას „აღმოაჩენს“ პოემაში, ვიდრე ის, ვინც პირველად შეეცდება მის აღქმას. პოემის კითხვისას ყოველ კონკრეტულ მომენტში მოგონებისა და მოლოდინის განწყობილებათა სინთეზი (წასაკითხისა და წაკითხულის ერთდროული თანაგანცდა) მთლიანი ნაწარმოების ერთდროული, ან, თუ გნებავთ, ზ ე დ რ ო უ ლ ი აღქმის განცდით შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, რაც ისევე და ისევე სიღრმისეულ მუსიკალურ ანალოგიას გულისხმობს.

ელიოტისა და მანის მოსაზრებებთან ძალზე ახლოს დგას კლოდ ლევი-სტროსის წარმოდგენები ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმის პროცესზე: „მე... ვერავითარ სიამოვნებას ვერ მივიღებ კლასიკური სიმფონიის მოსმენით, თუ ყოველ წამს ვერ დავაკავშირე ის, რასაც ვუსმენ, იმასთან, რასაც უკვე მოვუსმინე და იმასთან, რაც მოსასმენია, ანუ თუ არ მექნა მუსიკის მთლიანობის შეგრძნება... ეს ზუსტად ის შემთხვევაა, როდესაც მუსიკა თითქოს იგონებს ახალ ფორმებს და ფაქტობრივად, თავიდან აღმოაჩენს იმ სტრუქტურებს, რომლებიც უკვე არსებობენ ცნობიერების მითოსურ დონეზე“ (ლევი-სტროსი 1983: 37). ანუ ლევი-სტროსიც არსებითად იმეორებს ელიოტის, მანის და სხვათა აზრს იმის თაობაზე, რომ მუსიკა, როგორც დროისმიერი ხელოვნება, აღქმის პროცესში საკუთარ თვისებრიობას უარყოფს და დროის გაუქმებისაკენ ისწრაფვის – დროში განელილი ნაწარმოების ‘ერთდროული’ აღქმა სხვა არაფერია, თუ არა მისი აღქმის სუბიექტური დროის გაუქმება. სრულიად განსხვავებულ ავტორთა მიერ სხვადასხვა პროფესიულ, მიზნობრივ და მსოფლმხედველობრივ კონტექსტში გამოთქმული აზრების ლამის სიტყვასიტყვითი დამთხვევა მნიშვნელოვანწილად გამოხატავს მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკის ამ ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას. ეს თავისებურება წარმოადგენს ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურის სიქრონიზაციას, აღქმაში გახანგრძლივებული ანმეოს, ანუ ჰერმან ჰესეს სიტყვები რომ მოვიხმოთ, „ესთეტიკურად განცდილი დროის“ ეფექტის შექმნას.

თუ „ოთხ კვარტეტს“ წავიკითხავთ, როგორც „მუსიკალურ თემათა მონაცვლეობას“ (პ. გარდნერი), დავინახავთ, რომ პოემის ძირითადი თემა, რომელიც შემდგომ უამრავ ვარიაციაში ვითარდება, სხვადასხვა „ინსტრუმენტის“ შესრულებით ჟღერს, იცვლება, იყოფა, შემდეგ ისევ ერთიანდება, თავიდან ისმის, ახლებურ ელფერს იძენს, თითქოს განსხვავებულ რიტმულ სურათს მისდევს და ბოლოს ისევ საზეიმოდ ჟღერს, არის დრო. ამ თემის წარდგენით იწყება პირველივე კვარტეტი, „ბერნტ ნორტონი“:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.

ჟამი აწმყო და ჟამი წარსული / აღბათ არსებობენ მომავალ ჟამში / და ჟამი წარსული შემცველია მომავლის. / თუ მთელი ჯამი არის აწმყო მარადიული, / ვერარა შესძლებს გამოსყიდვას მარადიულისას (ზ. გამსახურდიას თარგმანი).

დროის ფილოსოფია, რომელიც ამ დასაწყისშია პოეტურად გაჟღერებული, ანტიკურ ხანაში იღებს დასაბამს, მაგრამ ყველაზე ლაკონურად (და ელიოტისათვის ყველაზე ახლობელი სახით), ის ჩამოყალიბებული აქვს ნეტარ ავგუსტინეს „აღსარებანის“ მე-11 წიგნში: „...წარსული და მომავალი საიდან არიან დრონი, როდესაც ახლაში წარსული უკვე აღარ არის, ხოლო მომავალი ჯერ არ არის? მაგრამ თუ აწმყო ყოველთვის აწმყოა და წარსულში არ გადადის, დრო ის მართლაც ვერ იქნება, რადგან ის მარადისობაა“... ვთქვათ მსურს წამოვიწყო ნაცნობი სიმღერა: ვიდრე არ დამიწყია, მთელი ჩემო მოლოდინი მისკენაა მიპყრობილი. მაგრამ როგორც კი დავიწყებ, მოლოდინი წყდება, სიმღერის ნაწილი წარსულში გადადის და, ამრიგად, ამდიდრებს ჩემს მეხსიერებას. ჩემი მომედების ძალა განწილულია ხსოვნასა და მოლოდინს შორის: ხსოვნაში გადადის, რაც უკვე ვიმღერე, მოლოდინი კი იმისკენაა მიმართული, რაც ჯერ კიდევ სამღერი დამრჩა. ხოლო ჩემი ყურადღება აწმყოს ეკუთვნის, რომლის გავლითაც მიემართება მომავალი, რათა წარსულად იქცეს. რაც უფრო მეტს ვმღერი, მით უფრო იზღუდება მოლოდინი და ფართოვდება ხსოვნა, ვიდრე მოლოდინი, ბოლოს და ბოლოს, სულ არ გაქრება: სიმღერა დამთავრდა. ახლა ის მთლიანად მეხსიერებაშია გადასული. რაც მთელ სიმღერას მოსდის, იგივე მოსდის მის ყველა ნაწილს, ყველა მარცვალსაც” (ავგუსტინე 1996: 259).



გარდა იმისა, რომ „ოთხი კვარტეტი“ შინაგანი, მხატვრული დროის გაცნობიერებული პოეტიკით აგებული ნაწარმოებია, ის აგრეთვე არის პოემა დროის შესახებ, ანუ მისი ძირითადი თემა არის დრო. დროს, როგორც პოეტიკურ კატეგორიას, ელიოტი პარადოქსისებურად იყენებს: პოემის უშუალო-აზრობრივ დონეზე თემატური მასალის ვარირება, მისი გამეორებადი მონაცვლეობა ციკლურ, წრისმაგვარ, შექცევად დროში ხორციელდება, მაგრამ ნაწარმოების სიღრმისეულ განზომილებაში, მითოსისა და მელოსის სინთეზირების დონეზე, იგივე დრო თავის უარყოფად – მარადიულ ანმყოფად, გასხვივოსნების მომენტად, მყისიერებაში ნარმოჩენილ უსასრულობად, ანუ დროისმიერი, „მბრუნავი სამყაროს“ უძრავ ნერტილად წარმოგვიდგება:

At the still point of the turning world.

როგორც ვთქვით, დროის „ესთეტიკური აღქმისაკენ“, ანუ ნაწარმოების შინაგან სამყაროში ზედროულობის დამკვიდრებისაკენ ეს მისწრაფება მოდერნიზმის ესთეტიკურ კონცეფციას გამოხატავს და მოდერნისტული მწერლობის ყველა ჟანრს მოიცავს. როგორც თომას მანი აღნიშნავდა, მისი „ჯადოსნურ მთაც“ „...მხატვრულ საშუალებათა გამოყენებით, დროის გაუქმებისაკენ ისწრაფვის. ამის მიღწევას ის იმით ცდილობს, რომ გამუდმებით ხაზს უსვამს იმ მუსიკალურ კანონებზე დაფუძნებული, მთლიანი სამყაროს უნივერსალობას, რომელსაც ის თვითვე შეიცავს და მიიღწვის, რათა დაამკვიდროს მაგიური *nunc stans*“ (ბოეციუსის ცნობილი ფრაზის მინიშნებაა: *Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum* – მოძრავი ახლა წარმოქმნის დროს, უძრავი ახლა წარმოქმნის მარადისობას, მანი 1960: 165). რადგან ჯერ კიდევ არისტოტელეს დროიდან, ფილოსოფიურ და შემდეგ უკვე ზოგადკულტურულ ტრადიციაში დრო მოძრაობის საზომად არის მიჩნეული, ბოეციუსის ეს „მაგიური“ *nunc stans* („უძრავი ახლა“) უპირველეს ყოვლისა, დროის გაყინვის „მაგიას“ გულისხმობს, თუმცა ემპირიული დრო „ოთხ კვარტეტში“ გაყინული სულაც არ არის – ის საოცრად დინამიური, მოძრავი, მაგრამ ამავე დროს, ციკლური და შექცევადია. ანუ ელიოტის პოემაში ეს „უძრავი ახლა“ და „ზედროულობა“, პარადოქსულად, სწორედ დროში მოძრაობის ინტენსიფიკაციით გამოიხატება. „ოთხ კვარტეტში“ ეს მომენტი ქვეყნიერების დროისმიერი ორომტრიალის ცენტრშია მოქცეული – ესაა დროისა და ზედროულობის გადაკვეთის წამი, *The point of intersection of the timeless / With time*, რაც პოემის რელიგიურ სიმბოლოთა ჭრილში ღვთის განკაცების, სიტყვის ხორაცად ქმნის მეტაფორაა.

„კვარტეტების“ თემა და მათი პოეტიკა ერთმანეთისგან განუყოფელია: უძრაობა და დროში გაყინულობა, ერთი მხრივ, პოემის ტე-



ქსტშია დეკლარირებული, როგორც მისი ერთ-ერთი თემატური ასპექტი, ხოლო მეორე მხრივ, ნაწარმოების ყველა მხატვრული საშუალება სწორედ იქითკენ არის მიმართული, რომ ეს უძრავობა, ეს მყისიერი და ამავე დროს პროცესუალური ანმყო აღმქმელის ცნობიერებაში პოეტურ ეფექტად განხორციელდეს. დროსთან დაკავშირებული ასოციაციები „ოთხი კვარტეტის“ ყველა ხატისა თუ სიმბოლური მოტივის მნიშვნელოვან ქვეტექსტს შეადგენს – იმ თვალსაზრისითაც, რომ ეს ხატები და მოტივები დროისმიერ (ან „ზედროულ“) მომენტზე მიანიშნებენ მკითხველს და იმითაც, რომ თვით მათი წარმოსახვისა და შეკავშირების მეთოდი ისევე და ისევე მხატვრული დროის სინქრონიზაციას, აღქმაში მის გაუქმებას გულისხმობს. ეს თვისება – ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურის სინქრონიზაცია და „უძრავი“, მარადიული საწყისის პოეტიკური განხორციელება მხოლოდ მუსიკის, ან „მუსიკალური“ პოეზიისათვის არ არის დამახასიათებელი – როგორც წარმოსახვის, ისე აღქმის ქრილში, ის საერთოდ დიდი ხელოვნების თვისებაა. ხანგრძლივი, დაკვირვებული ცქერის შემდეგ, ასე იწყებს ხოლმე შემზადებულ მაყურებელზე რეაგირებას, მასში „შემოსვლას“ ფერწერული ხელოვნების ნებისმიერი შედეგური – პროცესი, რომლის დროსაც გარემომცველი სამყარო დროისმიერ რეალობას კარგავს და რჩება მხოლოდ „მუსიკა, რომელიც ვენ თვითონვე ხარ, სანამ მუსიკა გრძელდება“. ანუ ის, რასაც ვუმზერთ (იქნება ეს ფერწერა, ქანდაკება, გოთიკური ტაძარი თუ იაპონური ჩაის ცერემონიისათვის განკუთვნილი ბაღი, ოთახი და კედლის ლარნაკში მდგარი ქრიზანტემა), გვიუქმებს ფსიქოლოგიური დროის დინებას და ანმყო პროცესუალობის ფარგლებში აქცევს მაყურებლის აღქმას. ანალოგიური რამ ხშირად ხდება ლიტერატურაშიც, იმ განსხვავებით, რომ სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის აღქმა იმთავითვე „ერთდოულია“; მათი მთლიანი, ერთიანი „წაკითხვა“ ყველა შემთხვევაში სინქრონულია და არა ქრონოლოგიური. პოეზიასთან დაკავშირებით, ეს მოვლენა ჯერ კიდევ 1918 წელს აღწერილი აქვს ეზრა პაუნდს მანიფესტური ხასიათის ნაშრომში “Retrospect”. „მხატვრული სახე, – აღნიშნავს იგი, – წარმოადგენს დროის მომენტში მოცემულ ინტელექტუალურ-ემოციურ კომპლექსს.... ამ კომპლექსის მყისიერი აღქმა იძლევა მოულოდნელი თავისუფლების, დროისა და სივრცის შეზღუდულობისაგან თავის დაღწევის შეგრძნებას, იმ ამალღების განცდას, რომელიც გვეუფლება ხელოვნების უდიდეს ნაწარმოებთა შინაშე დგომისას“ (პაუნდი 1968: 4).

## დამოწმებანი

- ავგუსტინე 1996:** ავგუსტინე. *აღსარებანი*. თბილისი: „ნეკერი“, 1996.
- გარდნერი 1969:** Gardner, Helen. “The Music of Four Quartets.” Ed. B. Bergonzi. *T. S. Eliot. Four Quartets. A Casebook*. London: Macmillan, 1969.
- ელიოტი 2009:** Eliot, T. S. *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2009.
- ელიოტი 1958:** Eliot, T. S. “Introduction.” Valery, Paul. *The Art of Poetry*. London: Routledge and Kegan Paul, 1958
- ლევი-სტროსი 1983:** Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked. Mythologiques. Volume One. Transl. John and Doreen Weightman*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- მანი 1960:** Манн, Томас. *Собр. Соч. в 10 томах. Т. 9. М.*: Художественная литература, 1960.
- მატიენი 1958:** Matthiessen, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the nature of Poetry*. New York and London: Oxford UP, 1958.
- პაუნდი 1968:** Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1968.
- ტოპოროვი 1983:** Топоров, В.Н. „Пространство и текст.“ *Текст: семантика и структура*. М.: Наука, 1983.
- შახნაზაროვა 1971:** Шахназарова, Н. *Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита*. М.: 1971.

## KAKHABER LORIA

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### “Hunger” by Knut Hamsun as Early Modernist Novel

The name of Knut Hamsun (1859-1952) – Nobel Prize laureate – is closely linked to the wave of early modernism in world literature. The works of the 90s created by the great Norwegian author presage the onset of new literature not only in Scandinavian but also in European prose. In this regard, “Hunger” (1890) – one of the best literary works by Knut Hamsun – is of special significance and might become a pioneering modernist novel in world literature in terms of chronology and quality.

**Key words:** Knut Hamsun; Scandinavian literature; Modernism; Stream of consciousness; World literature

## კახაბერ ლორია

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### კნუტ ჰამსუნის „შიმშილი“ როგორც ადრეული მოდერნისტული რომანი

ნობელის პრემიის ლაურეატის, კნუტ ჰამსუნის (1859-1952) სახელი მჭიდროდა დაკავშირებული ადრეული მოდერნიზმის ტალღასთან მსოფლიო ლიტერატურაში. დიდი ნორვეგიელი მწერლის ე.წ. 90-იანი წლების ნაწარმოებები ახალი ლიტერატურის დასაწყისს მოასწავებენ არამარტო სკანდინავიურ, არამედ სრულიად ევროპულ მწერლობაში. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა კნუტ ჰამსუნის ერთ-ერთი საუკეთესო ლიტერატურული ტექსტი – „შიმშილი“, რომელიც, შესაძლებელია, მსოფლიოში ერთ-ერთ უპირველეს მოდერნისტულ რომანად იქნეს მიჩნეული როგორც ქრონოლოგიური, ისე ხარისხობრივი თვალსაზრისით.

ჯერ კიდევ 1888 წელს დანიურ ჟურნალში „*Ny Jord*“ („ახალი მიწა“) ავტორის მინიშნების გარეშე, ანონიმური სახით იბეჭდება ფრაგმენტი ამ თხზულებიდან, რომელიც 1890 წელს უკვე ცალკე წიგნად გამოდის როგორც კნუტ ჰამსუნის ნაწარმოები. საინტერესოა, რომ ჰამსუნი ხსენებულ წიგნს, უანრობრივი თვალსაზრისით, რომანად არ მიიჩნევდა და საერთოდაც თავს არიდებდა „შიმშილის“ უანრობრივი კუთვნილების განსაზღვრას. ნაწარმოებში, რომლის მოქმედება, ერთი შეხედვით ნორვეგიის დედაქალაქში ვითარდება, არის მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინო ავტობიოგრაფიული მინიშნებებიც, მაგრამ, იმავდროულად, ტექსტი მაინც დაცლილია დრო-სივრცის ტრადიციული, და მით უფრო რეალიზმისთვის დამახასიათებელი გაგებისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ თხზულების ანონიმური ახალგაზრდა გმირი, რომლის თავგადასავალი პირველ პირშია გადმოცემული (და ზოგჯერ, ერთი შეხედვით, საკმაოდ ნატურალისტური ხელწერითაც კი), შიმშილობს ამ სიტყვის სრულიად პირდაპირი გაგებით, ნაწარმოებში ვერსად ვხვდებით ამ ან სხვა რაიმე მსგავსი ფაქტიდან გამომდინარე თუნდაც ელემენტარულ სოციალურ კრიტიკას. პირიქით, წიგნში აქცენტი, სრულიად შეგნებულად, გადატანილია ხსენებული „მე-პერსონაჟის“ რთულ და წინააღმდეგობრივ შინაგან სამყაროზე, გმირის სულიერი განცდების დაფარულ, განსაკუთრებულად სიღრმისეულ შრეებზე. შიმშილი, როგორც ფენომენი, მთავარი გმირისთვის ერთგვარი შთაგონების წყა-

როც კი ხდება, რომელიც უცნაურ, მისთვის და მკითხველისთვის მანამდე უცნობ იმპულსებსა და განწობილებებს აღძრავს.

სკანდინავიელი და სხვა დასავლელი მკვლევარების აზრით, ამ ნაწარმოებში, ისევე როგორც მეტ-ნაკლებად რომანშიც - „მისტერიები“ (1992) კნუტ ჰამსუნი, ერთ-ერთი პირველი მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში, იყენებს თხრობის ტექნიკას, რომელსაც დღეს „ცნობიერების ნაკადის“ სახელით ვიცნობთ. საინტერესოა ისიც, რომ თითქმის მამინვე, რაც „შიმშილი“ წიგნად გამოიცა, ჰამსუნი აქვეყნებს ცნობილ სტატიას *Fra det ubevidste Sjæleliv* („არაცნობიერი სულიერი ცხოვრებიდან“), რომელიც ერთის მხრივ შესაძლოა აღვიქვათ როგორც „შიმშილის“ ერთგვარი კომენტარი, თუმცა, იმავდროულად, უნდა გავიაზროთ როგორც ცნობილი მწერლის სამომავლო შემოქმედებითი პროგრამაც, რომელსაც განვითარებისა და განხორციელების შესაძლებლობა „მისტერიებსა“ და 90-იანი წლების სხვა ნაწარმოებებში მიეცა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანში „შიმშილი“ თხრობა პირველი პირიდან მიმდინარეობს. 1888 წელს გამოცემული მისი ფრაგმენტი იწყება ფრაზით: „ეს იყო ორი წლის წინ...“. ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნაწარმოები, გარკვეულწილად, ეხმიანება მწერლის ცხოვრების იმ პერიოდს, როდესაც იგი პირდაპირი მნიშვნელობით გაექცა შიმშილს, რომელიც მას თან სდევდა ქრისტიანიაში (ასე ერქვა ოსლოს იმ დროს) და 1886 წელს ბედის საძიებლად მეორედ გაემგზავრა ამერიკაში. თუმცა, იმავდროულად ისიც უნდა ითქვას, რომ ტექსტის სრულ გამოცემაში, ჰამსუნი მეტ-ნაკლებად მოერიდა მის ავტობიოგრაფიული წვრილმანებით დატვირთვას და დატოვა გარკვეული დისტანცია ავტორსა და ნარატორს შორის. შესაბამისად შეიცვალა ტექსტის დასაწყისიც და ის, ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, უფრო ნაკლებად ამოცნობადი გახდა: „ეს იმ დროს იყო, როცა ქრისტიანიაში მშვიერი დავებებოდი, უცნაურ ქალაქში, საიდანაც დამლის გარეშე ჯერ არავის გაუღწევია...“ (ჰამსუნი 2010: 4).

პერსონაჟი, რომელიც თავის სევდიან ისტორიას მოგვითხრობს, დამწყები მწერალია. ის სახლის სხვენზე დაქირავებულ ოთახში, ძალიან ცუდ პირობებში ცხოვრობს, და მას, უსახსრობის გამო, გამუდმებით ანუხებს შიმშილი. მართალია, განუწყვეტლივ ცდილობს საარსებო საშუალება გამონახოს გაზეთებში თავისი სტატიების, ნარკვევების თუ გამომხაურებების გამოქვეყნებით, მაგრამ ამგვარად მხოლოდ მცირედ თანხას თუ გამოიმუშავებს ხოლმე და სულ უფრო და უფრო ეფლობა სიღარიბეში. გამოსავლად მუდმივი სამუშაოს მოძიება ესახება და იწყებს კიდევ გაზეთებსა თუ ქალაქში სამუშაო განცხადებების შესწავლას. თუმცა ყველგან პრობლემებია: მოლარედ რომ აიყვანონ

წინასწარი გიროა გადასახდელი. არც მეხანძრედ ვარგა, ვინაიდან სათვალეს ატარებს და ა.შ. მთხრობელი (იგივე „მე-პერსონაჟი“) სულ უფრო და უფრო ცუდად გრძნობს თავს. სისუსტესა და გულისრევას განიცდის, თავბრუ ეხვევა და გამუდმებული შიმშილისაგან ზედმეტად აღგზნებული და მძძობიარეა. ის დროის უდიდეს ნაწილს ქალაქის პარკში ატარებს, რომელიც მისი ერთგვარი სამუშაო ადგილიცაა. აქ აკეთებს ჩანახატებს, აღმოაჩენს ან სულაც იგონებს სამომავლო თემებს თავისი ნაშრომებისათვის. არაერთი გასაოცარი სიტყვა, აზრი და სურათი ნარმოუსახავს თუ აღუბეჭდავს აქ მის უცნაურად მოწყობილ (და თან შიმშილისგან „გადაწყობილ“) ცნობიერებას. „მე-პერსონაჟი“ თანდათანობით ელევა მთელს თავის წვრილმან ქონებას, სხვადასხვა საშინაო ნივთებს, უკანასკნელ ნივთებს და ა.შ. თუმცა, როცა მისი ნივთებით ვაჭრობა იმართება, ამით თავადაც ერთობა და აკვირდება, ვის ხელში გადადიან ისინი. თუ ახალი პატრონი შესაფერისი ადამიანია, ეს „მე-პერსონაჟს“, რაღაცნაირად, სიამოვნებასაც კი ანიჭებს ხოლმე. ქრონიკული და, არსებითად, სრული შიმშილი და, აგრეთვე, ხასიათის შინაგანი თავისებურებანი ხშირად „მე-პერსონაჟის“ უცნაურ ქმედებებს განაპირობებს. მიუხედავად სისუსტისა და საკუთარი თავის მიმართ ერთგვარი უნდობლობისა, მას უნდა წარმატებული და კეთილდღეობის პირობებში მყოფი ადამიანის შთაბეჭდილება შექმნას, რითაც, მთლიანობაში, ისევე თავად ზარალდება. ასე, შეძლებული ადამიანის იერით, ურიგებს უკანასკნელ გროშებს გაჭირვებულს, მიუხედავად შიმშილისა უარს ამბობს უფასო სადილზე, რათა ხალხს თავი წარმატებულ ავტორად მოაჩვენოს და ა.შ. ასე აგრძელებს მთხრობელი-პერსონაჟი თავის ხეტიალს მეტ-ნაკლებად მაინც დაპურებულ ადამიანთა შორის, თანდათანობით გრძნობს რა მათთან სრულ გაუცხოებას.

თხრობის მანერა, რომლითაც ჰამსუნი ამ ნაწარმოებში სარგებლობს, ღრმა სუბიექტივიზმით ხასიათდება. მთავარი პერსონაჟის შინაგანი მე უალრესად წინააღმდეგობრივი და მრავალწახნაგოვანია. მაგრამ, იმავდროულად, ჩვენ არ ვხვდებით ამ პერსონაჟის რაიმე დახასიათებას მეტ-ნაკლებად პირდაპირი გზით. ეგ კი არადა, მკითხველისთვის ბოლომდე უცნობი რჩება მისი სახელიც. რასაც ტექსტიდან ასე თუ ისე მაინც ვგებულობთ, არის ის, რომ იგი ხნიერი არაა და ნამდვილად გააჩნია ვარკვეული ლიტერატურული ტალანტი. და მაინც, არც ეს ტალანტია გადარჩენისათვის საკმარისი: მიუხედავად იმისა, რომ „შიმშილის“ მთავარი პერსონაჟი სავსეა ახალ-ახალი ჩანაფიქრებით, რედაქტორები მას ყოველთვის როდი წყალობენ- მისი თემები და შეხედულებები შორსაა გაზეთის რიგით მკითხველთა ინტერესებისაგან. ამ ფონზე სულ უფრო და უფრო გაუსაძლისი ხდება შიმშილი,

რომლის დასათრგუნად ხან ქურთუკის მოხეულ ჯიბეს ღეჭავს და ხან ქვას წუნნის. კვლავაც წარუმატებლად გრძელდება მთავარი პერსონაჟის მხრიდან სამსახურის შოვნის მცდელობაც. „შიმშილის“ გმირი თანდათანობით ღმერთზე ბრაზდება, რომელმაც, მისი აზრით, ის დასალუჟად გაიშტა. უნდა აღინიშნოს, რომ თხზულების პირველ სრულ გამოცემაში პერსონაჟის მიერ ღვთისგმობა ისეთი ხარისხით და სიმძაფრით იყო გამოხატული, რომ შემდგომში მწერალმა გამართლებულად მიიჩნია (და იქნებ იძულებულიც კი გახდა საზოგადოებრივი აზრის გამო) მისი გარკვეულწილად შემსუბუქება, თუმცა ეს მოტივი ნაწარმოებში გარკვეულწილად მაინც იგრძნობა. ამასობაში კი „მოშიმშილის ოდისეა“ გრძელდება. მას საცხოვრისისთვის გადასახდელი ფული აღარ აქვს. როგორმე აუცილებლად უნდა დაწეროს ისეთი სტატია, რომელსაც დაბეჭდავენ. „მე-პერსონაჟი“ ცდილობს თავი გაიმხნევოს და შემოქმედებითი ძალები მოიკრიბოს. მაგრამ ამდენხანს ნანატრი ჰონორარი რამდენს განვდება?! დიასახლისის ბინის ქირას ვერ უხდის და იძულებულია ღამე ტყეში გაათენოს. უკანასკნელი, რაც გააჩნია, დათბილული გადასაფარებელია და მასთან დამშვიდობებასაც კი განიზრახავს, თუმცა ის არავის ჭირდება. ხოდა, ადგება და გადასაფარებელს მაღაზიაში საგულდაგულოდ შეაფუთიებს და, ვინაიდან უკვე უსახლკაროცაა, თან დაატარებს. თავი კი ყველასთან ისე უჭირავს, თითქოს გადასაგზავნად გამზადებული ორი ძვირფასი ლარნაკი აქვს ილღიაში ამოჩრილი. ერთხელ ამ მდგომარეობაში ერთ ნაცნობსაც გადაეყრება, რომელსაც ცდილობს დაარწმუნოს, რომ კარგი სამუშაო აქვს ნაშოვნი და ახლა თურმე ნაჭერი იყიდა შესაფერისი ტანსაცმლისათვის. მაგრამ ეს შეხვედრა, მსგავსი შეხვედრების დარად, „შიმშილის“ მთავარ პერსონაჟს კიდევ უფრო თრგუნავს, ვინაიდან ამით სულ უფრო ისიგრძეგანებს თავისი მდგომარეობის უიმედობას... და გრძელდება ასე და ამგვარად. ქალაქის ქუჩებში „მე-პერსონაჟი“ კვლავაც ხვდება ადამიანებს, მათ შორის არაერთ უცნაურ სუბიექტს, და ენევა მათთან დიდად უცნაურ საუბრებს ყველაზე უფრო განმაცვიფრებელ თემებზე; ანდა, სულაც, სრულიად ახალ სიტყვებს იგონებს, რომელთაც, ნუ იტყვით და, თურმე უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვთ გრამატიკისათვის. შიმშილი სულ უფრო და უფრო აუტანელი ხდება. ამ ფონზე მთავარი პერსონაჟი ყასაბს გადაგდებულ ძვალსაც კი გამოართმევს, ვითომდაც ძალღისთვის. მაგრამ მასში მაინც არ ჩამკვდარა თავმოყვარეობის გრძნობა და როცა ღამის გასათევი აღარ აქვს, პოლიციის განყოფილებაში ის თავს ჟურნალისტად წარმოადგენს, რომელმაც ვითომ შემთხვევით დაკარგა ღამით სახლის გასაღები. შედეგად, თავშიც არავის მოუვა, რომ მას, პოლიციაში დაკავებულთა დარად,

დილით კვების ტალღონი შესთავაზოს და ისიც რჩება კვლავინდებურად მშვიერი. თუმცა, მთავარი გმირი ყოველთვის ასე მორალურიც არ არის: ზოგჯერ ის ფიქრობს, რომ სინდისის ქეჯნის გარეშე აიღებდა ქვრივი ქალის მიერ ქუჩაში შემთხვევით დაგდებულ უკანასკნელ მონეტას ან, თუნდაც, სკოლის მოსწავლის შემთხვევით დავარდნილ საფულეს. ერთ-ერთი აკვიატება, რაც თითქმის განუწყვეტლივ თან სდევს “მე-პერსონაჟს” არის მისი ეროტიკული ხასიათის წარმოსახვები ვითომ-დაც ცისე-სიმაგრეში მცხოვრები მზეთუნახავის- ილიაილის შესახებ. უმშვენიერესი ქალის ამ წარმოსახვით სახეს უკავშირებს „შიმშილის“ მთავარი გმირი ქალაქის პარკში მის შემთხვევით შემხვედრ ახალგაზრდა ქალს. მაგრამ მათ ურთიერთობას გაღრმავება არ უწერია, ისინი, საბოლოოდ, ერთმანეთისთვის მაინც უცხონი რჩებიან.

„შიმშილის ოდისეა“ კი კვლავაც გრძელდება. ერთხელ ის ქუჩაში შეეფეთება გაზეთის რედაქტორს, რომელიც კეთილშობილური მოსაზრებებით წინასწარ მისცემს გარკვეულ თანხას მომავალი სტატიისათვის. ეს თხზულების მთავარ გმირს დროებითი ამოსუნთქვის შანსს აძლევს. ის ისევ ქირაობს საზიზღარ ოთახს, სადაც კვლავაც თავდაუზოგავად მუშაობს. მაგრამ მისი საქმეები მაინც არადა არ ეწყობა. ამასობაში ნისიად იღებს სანთელს ნოქართან, რომელიც სანთელთან ერთად, შეცდომით, ხურდასაც გადმოაყოლებს. ამით გახარებული მთავარი გმირი სასწრაფოდ ტოვებს ფარდულს, მაგრამ სინდისის ქეჯნას ვერ უძლებს და ამ ფულს იქვე ქუჩაში ღვეზელებით მოვაჭრე მოხუც ქალს ჩაუჩხრიალებს, რითაც მას ძალიან გააოცებს. ოდნავ მოგვიანებით „მე-პერსონაჟი“ აპირებს ნოქართან თავის საქციელი აღიაროს, მაგრამ ეს უკანასკნელი მას, უბრალოდ, ჭკუანაღრძობად ჩათვლის. რაც შეეხება ხსენებულ მოხუცს, ის სულაც არ აღმოჩნდება მთავარი გმირისთვის თავის მხრივაც შესაფერისად გულმონყალე, სხვა ეპიზოდში ლანძღვა-გინებით გამოგლიჯავს რა ღვეზელს მისგან საპასუხო სიკეთის მომლოდინე, შიმშილით დაოსებულ მთავარ პერსონაჟს. და ასე, თავიდან იწყება გმირის წამება, მისი ლატაკი, უმწეო არსებობა. განწყობათა და ფიქრების მტანჯველი ცვალებადობა, საკუთარ თავში ჩაკეტვა, შიმშილი როგორც ფიზიკური ისე ელემენტარული ადამიანური ურთიერთობებისა და თანადგომის თვალსაზრისით. რაც არ იცვლება, არის ისიც, რომ მთავარი გმირი ერთგულია თავისი დამოკიდებულებისა საზოგადოებისადმი და ასევე, მიუხედავად ცხოვრებისაგან არნახული წნეხისა, არ სურს და არც შეუძლია ცუდი და მდარე ტექსტების წერა. თხზულება მთვარდება იმით, რომ როდესაც მისთვის თითქოსდა არანაირი საშველი აღარ ჩანს, „მე-პერსონაჟი“ კიდევ ერთხელ მიდის ქალაქის სანაპიროზე, სადაც უმცროს მეზღვაურად აიყვანენ რუსული



დროშით შორეულ ზღვაოსნობაში მიმავალ ერთ გემზე.

როგორც ვნახეთ, ნაწარმოებში არაერთი საინტერესო და საგულისხმო რამ ხდება. მიუხედავად ამისა, მაინც თვალშისაცემია თხზულების სიუჟეტის (თუ ამას საერთოდ შეიძლება სიუჟეტი ეწოდოს, მით უფრო იმდროინდელი ესთეტიკური კრიტიერიუმების გათვალისწინებით) აშკარა ბუნდოვანება და უაღრესი პირობითობა. ამ ფონზე, ვფიქრობ, ნამდვილად უპრიანია უახლესი ნორვეგიული ლიტერატურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურის იან შერსტადის (Jan Kjøerstad) მოსაზრების გათვალისწინება, რომლის მიხედვითაც „შიმშილი“ მსოფლიო ლიტერატურაში პირველი ნაწარმოებია „რომელშიც თვითშემეცნება, როგორც ასეთი, მთავარ გმირად გვევლინება“ (ბრინჰილდსვოლლი 2005: 59). იმავდროულად, უნდა ასევე დავეთანხმოთ აზრს, რომ, გარკვეული თვალსაზრისით, ეს არის უაღრესად რეალისტური წიგნიც: „მან [ჰამსუნმა] იცოდა რა არის შიმშილი, როცა მან „შიმშილი“ დაწერა“ (ტვეტეროსი... 1981: 152). ჰამსუნის არ იყოს, თხზულების მთავარი გმირიც „თავის ირგვლივ ხედავს გაჭირვებასა და უბედურებას, პროსტიტუციასა და დაცემას, მაგრამ მაინც არავის ადანაშაულებს. ყველაზე ნაკლებად საზოგადოებაა გაკრიტიკებული, [არა ისე] როგორც ჩვენ ამას ვართ მიჩვეულნი 1870-80 წლების რეალისტურ ლიტერატურაში [...]“ (ტვეტეროსი... 1981: 152). დიახ, მწერალი, ცხადია, ცდილობს ასახოს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა დეჰუმანიზაცია, მაგრამ არ ცდილობს ამის გაკეთებას გამარტივებული სახით, მხოლოდ სოციალურ განპირობებულებაზე მითითებით. (კუპრიანოვა 1991: 12). „შიმშილის“ მთავარი პერსონაჟი, უპირველეს ყოვლისა, „მაინც თავის თავს აკვირდება განუწყვეტლივ [...] და ელის ინსპირაციას, რომელმაც ის გენიალურ მწერლად უნდა აქციოს“ (ტვეტეროსი... 1981: 152).

ჰამსუნის ეს წიგნი უდაოდ ხასიათდება „შინაგანი ერთიანობით და მთლიანობით, მიუხედავად [შინაგანი] მრავალგვარობისა“ (ბეიერი... 1996: 267). მაგრამ ამ წიგნში ასევე მრავალმხრივ თვალშისაცემია მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ნოვაციები. ცნობილი ნორვეგიელი ლიტერატორები, ჰარალდ და ედვარდ ბეიერები აღნიშნავენ: „თხზულების სიახლეს ჩვენ ცხადად ვხედავთ, თუ მას შევადარებთ [მე-19 საუკუნის ნორვეგიული რეალიზმის ერთ-ერთი კლასიკოსის] არნე გარბორგის *Bondstudentar*-ს [რომანი „გლეხი სტუდენტები“, 1883 წ.]. იქაც ასევეა მონათხრობი შიმშილზე მის ყველა ფაზაში, თეთრი პურის სურნელზე ჰალუცინაციების ჩათვლით. მაგრამ გარბორგი ყურადღებას ამახვილებდა შიმშილის დამამსხვრეველ, ხასიათის [ანუ პიროვნების] დამშლელ გავლენებზე, შიმშილზე როგორც სოციალურ და კულტურულ პრობლემაზე. ჰამსუნი არანაირად არ დებს ბრალს საზოგა-



დოებას და არც მისი გმირი დაინთქმება [ცხოვრებისეულ] უფსკრულში, არამედ მას გააჩნია ამოუწურავი სულიერი რესურსები და უდრეკი შინაგანი ძალა. ყურადღება გამუდმებით მახვილდება ნერვებისა და სულის რეაქციებზე [...]“ (ბეიერი... 1996: 267).

ჰამსუნის „შიმშილი“, მთლიანობაში, გამოსვლისთანავე მოექცა ლიტერატურული წრეების ინტერესის ცენტრში და გამოხმაურებებიც, საზოგადოდ, თავიდანვე პოზიტიური იყო. მაგრამ ობიექტურობისათვის მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ თავის დროზე უკლებლივ ყველამ მართებულად როდი გაიგო ეს ნაწარმოები. ზოგი შიმშილის ფენომენით მაინც და მაინც სოციალური კრიტიკის ჩვენებას ელოდა და თავადაც ცდილობდა რომანისათვის ამ პოზიციიდან შეეხედა. შედეგად, ისიც კი ითქვა, რომ თუ შიმშილზე მკითხველთან საუბარი უნდოდა, ჰამსუნს სწორედ იმგვარად უნდა ეწერა, როგორც ამას, მაგალითად, ხსენებული არნე გარბორგი აკეთებდა. არაა გამორიცხული, რომ მსგავსმა განწყობებმაც უბიძგა კნუტ ჰამსუნს, „შიმშილის“ სრული ვარიანტის გამოსვლიდან ძალიან მალე გამოქვეყნებინა ცნობილი სტატია „არაც-ნობიერი სულიერი ცხოვრებიდან“, რომელიც, როგორც ადრე უკვე აღვნიშნე, არის ჰამსუნის სამომავლო პროგრამა, მაგრამ, იმავე დროს, გარკვეულწილად აგრეთვე არის „შიმშილის“ ერთგვარი ბოლოსიტყვაობა თუ კომენტარიც. უნდა ითქვას, რომ ჰამსუნი არაა ერთადერთი ვინც იმდროინდელ სკანდინავიაში ამგვარად ან მსგავსად ფიქრობდა ლიტერატურაზე. ახალგაზრდა დანიელი მწერალი და კრიტიკოსი ვალდემარ ვედელ (Valdemar Vedel) 1888 წელს აქვეყნებს წერილს „თანამედროვე მწერლობა. მზერა ნარსულისკენ და მზერა მომავლისაკენ“, სადაც ის ახასიათებს მის თანადროულ, „მოდერნულ ნერვულ ცხოვრებას“ („det moderne nerveliv“) და იმას თუ როგორი უნდა იყოს ამ ფონზე თანამედროვე ლიტერატურა. ამასთან და, განსაკუთრებით, ჰამსუნის ადრეულ რომანებთან დაკავშირებით კიდევ ერთი ცნობილი ნორვეგიელი ლიტერატორი ასბიორნ ორსეთი (Asbjørn Aarseth) შემდეგს აღნიშნავს: „დაახლოებით 1890-იანი წლებისათვის, როგორც ჩანს სკანდინავიელი მკითხველები მზად იყვნენ ახალი, მოდერნ(ით)ული მითის (modernitetsmyte) მისაღებად, და ჰამსუნმაც შეიტანა თავისი წვლილი [ამ საქმეში]. იგი სხვადასხვა მხრიდან იღებდა იმპულსებს: ინტენსიური სულიერი აღმწერიდან – თეოდორ დოსტოევსკიდან და 1880-იანი წლების ბოჰემური ლიტერატურიდან [...]. მასალას ის [ჰამსუნი], ძირითადად, საკუთრივ მის მიერ განცდილისაგან არჩევდა, მაგრამ უმნიშვნელოვანესი იყო მისი [ანუ მასალის] თავიდან ფორმირება, მისი მისადაგება მითზე უცნაური, ნერვული, მგრძნობიარე, ირაციონალური, მოდერნული ინდივიდის შესახებ“ (ფიდიესთელ... 1996: 361).

რაც შეეხება საკუთრივ „შიმშილს“ და მის ადგილს ნორვეგიულ და სკანდინავიურ ლიტერატურულ კონტექსტში, იგივე ასბიორნ ორსეთი წერს: „როდესაც ლიტერატურის ასე ბევრი ისტორიკოსი აღნიშნავს კლიმატის აშკარა ცვლილებას 1890-იანი წლების ჩრდილოევროპულ ლიტერატურაში, უეჭველად შეუძლიათ მიუთითონ იმ წარმატებაზე, რომელიც ჰამსუნმა „შიმშილით“ მოიპოვა. ამ ცვლილებათა ერთი მხარეა თემის არჩევა და მეორე კი – რიტორიკული თვითშეგნება. „შიმშილი“ ქრისტიანია-რომანია [ანუ ქალაქ ქრისტიანიას ცხოვრების ამსახველ რომანთაგანია], მაგრამ სულ სხვაგვარი ვიდრე ადრეული რომანები Lie-ის, Garborg-ის, Jæger-ის, Krohg-ის და სხვების. მთავარი პერსონაჟი არაა ფორმირებული გარემოსა და ცხოვრებისეული პირობების მიერ, მაგრამ პირიქით, გასაოცრად და პარადოქსულად, ამ პირობების მიუხედავად ამაყად იქცევა. მისი ქცევა ირაციონალურია; [...]“ (ფიდიესთელ... 1996: 360).

ჰამსუნის თანამედროვე დანიელი მწერალი და პუბლიცისტი იენს იოჰანეს იორგენსენი (Jens Johannes Jørgensen) „შიმშილს“ მოიხსენიებდა როგორც „პროზაულ ეპოსს“ და მას „მოშიმშილის ოდისეას“ უწოდებდა. იმავედროულად მიაჩნდა, რომ ძნელი იყო ჰამსუნის ხსენებული ნაწარმოების მოაზრება იმ ესთეტიკური პოსტულატების ფარგლებში, რომელიც მანამდე არსებობდა (სერგეევი 1992). ეხმიანებოდა რა ცნობილ დანიელ თეორეტიკოსსა და ლიტერატურათმცოდნეს გეორგ ბრანდესს, თავად ჰამსუნი ეთანხმდებოდა მის მოსაზრებას, რომ ეს ნაწარმოები არ იყო რომანი ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. ჰამსუნი აღნიშნავდა, რომ „შიმშილში“ ცდილობდა გამოეკვლია „ცოცხალი ადამიანური სული“, რომელმაც მწერალი უაღრესად დააინტერესა თავისი „შთამბეჭდავობითა და მოუსვენრობით [დინამიურობით]“. მას, როგორც თავად ამბობდა, მოუწია უარი ეთქვა ტრადიციულ და, შესაბამისად, შექმნა „არა რომანი, არამედ ნიგნი“, სადაც ვერ ვნახავთ „რაიმე მწერლისეულ გამონაგონს: მეჯლისებს, ქორწინებებს, ბუნებაში სეირნობას და მსგავსს...“ (სერგეევი 1992). და მართლაც, როგორც ადრეც შევნიშნე, მწერალს „შიმშილისთვის“ რომანი არასოდეს უწოდებია. უფრო მეტიც, ის მის ოთხ ცალკეულ ფრაგმენტს ზოგჯერ პიესებსაც კი ეძახდა, ხოლო მთლიანად ნაშრომს ხან ნიგნად, ხან სტატიად, ხანაც კი გმირის სულიერი მდგომარეობის „ანალიზთა სერიად“ მოიხსენებდა.

„რომან „შიმშილის“ შემთხვევაში „მეს [„მე-პერსონაჟს“] არ გააჩნია არც სახელი, არც წარსული და არც მომავალი“, – წერს თანამედროვე სკანდინავიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ლიტერატურათმცოდნე, ნორვეგიელი პიერ თომას ანდერსენი (ანდერსენი 2012: 292). მართლაც, „შიმშილის“ გმირი არამარტო ანონიმური პერსონაჟია, არამედ იგი და-

კარგულია დროსა და, გარკვეულწილად, სივრცეშიც. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით, ნაწარმოები ფსიქოლოგიური ნატურალიზმის ნიშნებსაც ატარებს (და, რაც არ უნდა უცნაურად ჟღერდეს, შეიძლება, რაღაც თვალსაზრისით, მასშიც კი იღებდეს ერთ-ერთ სათავეს), სწორედ ეს ანონიმურობა, დროში დანთქმულობა და სამყაროს მიმართ გაუცხოება აქცევს მის მთავარ გმირს პირნავარდნილ მოდერნისტულ პერსონაჟად. იმავდროულად, ერთია თუ სად იღებს ეს ტენდენციები და განწყობები სათავეს, მაგრამ მეორე კი ის, თუ რის წინააღმდეგ გამოდის, სრულიად გაცნობიერებულად, მწერალი ასე ხმალშემართული. 1890-იანი წლების ჰამსუნი მიზანმიმართულად და თანმიმდევრულად უპირისპირდება ე.წ. სოციალურ ლიტერატურას და თავის საჯარო ლექციებითა თუ თეორიული ნააზრევით კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებს მის ყველაზე უფრო ცნობილ წარმომადგენლებს, მათ შორის მსოფლიო მნიშვნელობის ისეთ ფიგურას, როგორცაა ჰენრიკ იბსენი (ამ უკანასკნელს, საზოგადოდ, ჰამსუნი დიდ მწერლად არ თვლიდა და ეს აზრი არც არსდროს შეუცვლია).

ჰამსუნისთვის, ისე როგორც შემდგომში, საზოგადოდ, მოდერნისტული ესთეტიკის თაყვანისმცემლებისა და მომხრეთათვის, განსაკუთრებულად მიუღებელია ე.წ. სოციალური ტიპიზაცია. პიერ თომას ანდერსენი წერს: „წარმომადგენლობითი ტიპების ნაცვლად, რომლებმაც, მისი [ჰამსუნის] აზრით, პირამდე აავსეს რეალისტური და ნატურალისტური ლიტერატურა, მას სურდა აღენერა ნერვული ადამიანები, გამონაკლისი ინდივიდები, განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური შემთხვევები“ (ანდერსენი 2012 : 292) ნორვეგიელი მკვლევარის სამართლიანი შენიშვნით, ჰამსუნს, სხვა საზოგადოებრივი პრობლემების დარად, მაგალითად, არც ქალთა საკითხი აინტერესებს. „ჰამსუნს სურდა რაღაც სრულიად სხვა. სტატიაში „არაცნობიერი სულიერი ცხოვრებიდან“ ის მოგვიყვება რასაც გულისხმობდა; [მაშინ როცა] სადებიუტო რომანით „შიმშილი“ მან გვიჩვენა რასაც გულისხმობდა“ (ანდერსენი 2012 : 292).

„შიმშილი“, კომპოზიციური თვალსაზრისით, ნამდვილად არ არის შეკრული ნაწარმოები. და არამარტო იმიტომ, რომ ოთხი, მეტ-ნაკლებად ავტონომიური, ფრაგმენტისაგან შედგება. ვფიქრობ, „თავისუფალი“ კომპოზიცია აქ ავტორის კარგად გაცნობიერებული ესთეტიკური არჩევანია და ტრადიციული რეალისტური ლიტერატურიდან დისტანცირებას სრულიად მიზანდასახულად ემსახურება. მოქმედება ხსენებულ ფრაგმენტებში, გარკვეულწილად, ციკლურად ვითარდება: თითოეულ ამ მონაკვეთში „მე-პერსონაჟის“ მდგომარეობა თანდათან მძიმდება, აღწევს ერთგვარ კულმინაციას, რასაც თითქოს გარდაუვა-

ლი კატასტროფა უნდა მოყვეს, მაგრამ, ხდება ხოლმე პირიქით- მთავარ გმირს დროებითი განტვირთვის თუ მდგომარეობის ერთგვარი შემსუბუქების საშუალება ეძლევა. თუმცა, ყოველივე ამას ისევ უკიდურესად მძიმე, ახალი მსგავსი ტალღა მოსდევს და ციკლიც თითქოს თავიდან იწყება... შეიძლება, შეგვექმნას ერთგვარი შთაბეჭდილება, რომ უკანასკნელი, მეოთხე ეპიზოდის ბოლოს სიტუაცია მანაც იცვლება. მთავარი გმირი, ფიზიკური თვითგადარჩენის მიზნით, თითქოს უფრო აქტიური ხდება და ლეზულობს გადაწყვეტილებას, დასაქმდეს ისეთ სამუშაოზე, რომელიც უაღრესად შორსაა მისი შემოქმედებითი ინტერესებისგან. ის ახერხებს გადამწყვეტი მოქმედებით სიტუაციის შეცვლას, მაგრამ ამ ცლილების შედეგების თაობაზე მკითხველი ვერაფერს გეზულობს. (კუპრიანოვა 1991: 11)

იმას, რომ, გამომდინარე კარსმომდგარი მოდერნისტული „გარიჟრაჟისგან“, ნაწარმოების კომპოზიციისა და მისი დასასრულის შესახებ ყოველივე ზემოხსენებული შემთხვევითობა არ უნდა იყოს, ვფიქრობ, პიერ თომას ანდერსენის მსჯელობაც ცხადყოფს. ნორვეგიელი მკვლევარი განსაკუთრებულ აქცენტს გმირის, როგორც სუბიექტის რომელიც წერს, საბოლოო წარუმატებლობაზე აკეთებს და ყურადღებას მისი შემოქმედებითი გეგმების უარყოფაზე ამახვილებს. იმავდროულად უაღრესად ზუსტია შეფასება „შიმშილის“ ე.წ. ცენტრალური პერსპექტივის მიმართ: „წერა წყდება, [მთავარი] გმირი, რომელიც წერს, ხელს იქნევს თავის ლიტერატურულ პროექტზე, ანადგურებს საკუთარ ხელნაწერს და ფანქარს, იმის გარეშე რომ მონათხრობმა შეიძინოს რაიმე დასრულებული ფინალი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ: მონათხრობს არ გააჩნია ცენტრალური პერსპექტივა, მას თან არ მოაქვს [ტექსტის] წასაკითხი ინსტრუქციები, რომელთაც შეუძლიათ ამოხსნან მონათხრობის გამოცანები და ჩამოაყალიბონ [ტექსტის] სტაბილური გაგება. [...] ჩვენ მოდერნისტული პრობლემატიკის გზაზე ვიმყოფებით, სადაც ცენტრალური პერსპექტივა დასაცემადაა გამზადებული“ (ანდერსენი 2012 : 292-293).

იმასთან დაკავშირებით, რომ ”შიმშილში” დროითი განზომილება უაღრესად პირობითია, მკვლევარების უმეტესობა მეტ-ნაკლებად უპრობლემოდ ვთანხმდებით. კიდევაც რომ მოხერხდეს იმის განსაზღვრა, თუ როდის ხდება რომანში მოქმედება, ნაწარმოების ალქმისათვის ამას რაიმე გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ექნება. რაც შეეხება სივრცეს, ამ თვალსაზრისით მდგომარეობა ოდნავ განსხვავებულია. არის მოსაზრება, რომ თითქოსდა თვალშისაცემი „ტოპოგრაფიული რეალიზმი“ მანაც მხოლოდ და მხოლოდ მოჩვენებითია და ნაწარმოებში სივრცითი კომპონენტიც პირობითობის მაღალ ხარისხს ატარებს.

ასე, მაგალითად, ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე მარკ სანდბერგი მიიჩნევს, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტიანიაში მსგავსი პროცესები მხოლოდ ჩანასახოვან მდგომარეობაში იყო, ქალაქში მოხეტიალე გმირის გარემოს აღსანერად ჰამსუნმა გამოიყენა ის რეალობა, რაც მას ამერიკაში საკმაოდ ხანგრძლივი ცხოვრებისას თავისი თვალთ ენახა. აქ მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს იმდროინდელი ამერიკისა და ინგლისის დიდ ქალაქებში ფართოდ გავრცელებულ სარეკლამო განცხადებებზე. მარკ სანდბერგს ძალზე ნიშანდობლივად მიაჩნია, რომ ჰამსუნის თხზულება მთავარი გმირის მიერ სწორედ ამგვარი სარეკლამო განცხადებების კითხვის სცენით იწყება (სანდბერგი 1999). ასეა თუ ისე, ჩემი აზრით, „შიმშილთან“ მიმართებაში გადამწყვეტი მანც ის არის, რომ, კონკრეტულობისაგან დაცლის თუ დაუცვლელობის მიუხედავად, აქ საქმე გვაქვს „მოდერნულ“ დროსა და „მოდერნულ“ ლანდშაფტთან, სრულიად მკვეთრად გამოხატულ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ურბანისტულ ქრონოტოპთან, პიროვნების მიმართ უაღრესად არაკეთილგანწყობილ დრო-სივრცესთან, რომელიც ინდივიდის სრულ უარყოფასა და ანონიმურობას განსაზღვრავს. ამდენად, ჩემი შეხედულების წარმოჩენისათვის ხელისშემშლელად არ მიმაჩნია პიერ თომას ანდერსენის მიერ აქცენტირებული ჰამსუნისეული ტოპოგრაფიული სიზუსტე ნორვეგიის დედაქალაქის ალნერისას, მით უფრო, რომ სრულიად ვეთანხმები ცნობილი მკვლევარის მიერ ნამოწეულ სხვა ასპექტებსა და გარემოებებს: „მაშინ, როცა ადამიანები ანონიმურები და ფოროვანები არიან, ქრისტიანიას ქუჩები და შენობები, თავად ქალაქური ლანდშაფტი ტოპოგრაფიული რეალიზმითაა აღწერილი. ასევე ნივთებიც ზოგჯერ უფრო ნამდვილის შთაბეჭდილებას ტოვებენ ვიდრე ადამიანები. ისინი [ნივთები] იძენენ შემაშინებელ ავტონომიურ ხასიათს, და შეიძლება გამოიწვიონ ელდა, უგუნებობა და უცნაური ზიზღიანი რეაქციები. „შიმშილის“ გმირი საგანთა დემონურ გავლენას განიცდის. [...] გაუცხოების გრძნობითაა აღბეჭდილი თანამედროვე, ფოროვანი „მე“-ს პირობები ნივთების მძიმე სამყაროში. და ქალაქური ლანდშაფტი – „ქალაქშაფტი“ [”byskapet”] არსებითად განსხვავდება ბუნების ლანდშაფტისაგან ძველ მწერლობაში. „ქალაქშაფტში“ მოხეტიალე არ გრძნობს რაიმე ღვთაებრივ თანაკუთვნილებას, როგორც რომანტიკული პოეზიის შემთხვევაში ამის შთაბეჭდილებას ხშირად ტოვებდა ბუნების ლანდშაფტში მოხეტიალე [პირი]. ურბანული „ქალაქშაფტი“ საკუთრივ ადამიანის [შექმნილი] სამყაროა, მაგრამ იგი, როგორც უცხო, ისე აღიქმევა“ (ანდერსენი 2012 : 293). ვფიქრობ, ცხადზე უფრო უცხადესია, რომ ამ უაღრესად საინტერესო ამონარიდში საუბარი სრულფასოვნად და მკვეთრად ფორმირებულ მოდერ-

ნისტულ ნაწარმოებსა და მის ესთეტიკურ თუ მსოფლმხედველობრივ განზომილებებს ეხება.

ასე და ამგვარად, მიუხედავად იმისა, რომ ქრონოლოგიური თვალსაზრისით კნუტ ჰამსუნის 1890-იანი წლების შემოქმედება გარკვეულწილად წინ უსწრებს მოდერნისტული ტენდენციების მთელი სიცხადით ჩამოყალიბებას ევროპულ პროზაში, დღეისათვის არავინ აყენებს კითხვის ნიშნის ქვეშ ჰამსუნის ადრეული რომანების, მათ შორის კი განსაკუთრებით „შიმშილისა“ და „მისტერიების“, მოდერნისტული ლიტერატურისათვის კუთვნილებას. იმავდროულად უნდა აღინიშნოს, რომ შემდგომში ჰამსუნი იშვიათი შემოქმედებითი მრავალფეროვანებით გამოირჩეოდა და შექმნა როგორც ნეორეალისტური შედეგები, ისე საოცრად მომხიბვლელი სოციალური უტოპიაგენიალური რომანი „მინის მადლი“, რომელიც 1920 წელს ნობელის პრემიითაც კი აღინიშნა. თუმცა, მოდერნისტულ მწერლობას ჰამსუნი მოგვიანებით არასდროს დაბრუნებია. და მაინც, ამისდა მიუხედავად, მთელი პასუხისმგებლობით შეიძლება ითქვას, რომ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში კნუტ ჰამსუნი, უპირველეს ყოვლისა, შევიდა მისი მოდერნისტული ციკლის თხზულებათა დამსახურებით, რომელთა შორის „შიმშილს“ თავისი მრავალმხრივ გამორჩეული ადგილი უჭირავს.

### **დამონებანი:**

**ანდერსენი 2012:** Andersen, P.T. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.

**ბეიერი ... 1996:** Beyer, H. E. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo : Tano Aschehoug, 1996.

**ბრინჰილდსვოლი 2005:** Brynhildsvoll, Knut. *Between Early Literary Modernism and Contemporary Postmodernism: Jan Kjaerstad rewrites Knut Hamsun's Novel Hunger 100 Years Later*. China Academic Journal: 2005. № 3.

**კუპრიანოვა 1991:** Куприянова И.П. *Гамсун К. Избранное*. (Предисловие к изданию). Лениздат: 1991.

**სანდბერგი 1999:** Sandberg, Mark. *Writing on the Wall: The Language of Advertising in Knut Hamsun's "Sult"*. Scandinavian Studies, Vol. 71, No. 3 (Fall 1999). University of Illinois Press.

**სერგეევი 1992:** Сергеев А. *О Гамсуне*. Гамсун К. Избранные произведения. М., 1992. (<http://www.philology.ru/literature3/sergeev-92.htm>)

**ფიდეისტელ ... 1996:** Fidjestøl, B. Kirkegaard, Peter; Aarnes, Sigurd; Aarseth, Asbjørn; Longum, Leif; Stegane, Idar. *Norsk litteratur i tusen år*. LNU/ Cappelen Akademisk forlag: 1996.

**ტვეტეროსი ... 1981:** Tveterås, Alf; Hanssen, Per Vogth; Nøklestad, Hans Olaf. *Fra saga til samtid: norsk litteraturhistorie*. Oslo : Fabritius Forlagshus, 1981.

**ჰამსუნი 2010:** ჰამსუნი, კ. *შიმშილი*. თბილისი : „არეტე“, 2010.

**AIDA J. MAMEDKHANOVA**

*Azerbaijan, Baku*

*Baku Slavic University*

### **Modernizm In creativeness work of Kamal Abdulla**

Writer Kamal Abdulla has his own, special position in modern Azerbaijani literature. He is one of modern writers, whose books will be read more and more. The artistic space of books by Kamal Abdulla is unusually many-sided. Azerbaijani prose literature always based on traditions of classical novel, preferred it's personages and psychological decisions. In spite of the fact, writer refused from traditional approach and addressed to quite new themes, formed internal rhythm of text, mixed different genres, such as novel, epos, parable. Writer demonstrates new, ironical perception of world and comprehended facts from XXI century human's position, in borders of philosophical understanding of human existence.

This work was supported by the Science Development Foundation under the President of the Republic of Azerbaijan – **Grant № EIF-2013-9(15)-46/42/5**

**Key words:** modernism, Kamal Abdulla, Azerbaijani literature, philosophical understanding of existence.

**НАИДА ДЖ. МАМЕДХАНОВА**

*Азербайджан, Баку*

*БСУ*

### **Модернизм в творчестве Камала Абдуллы**

В сегодняшней азербайджанской литературе Камал Абдулла занимает особое место. Он принадлежит к тем писателям современности, книги которого будут перечитываться снова и снова, ибо художественное пространство его текста удивительно многогранно. Он отошел от классического романа, его основ, персонажей и психологических решений, которому всегда отдавали предпочтение азербайджанские прозаики. Здесь совершенно новая тема, внутренний ритм художественного текста, смешение жанров – романа, эпоса, притчи, ироническое восприятие мира, осмысление фактов истории с позиции человека XXI века в обрамлении философского осмысления бытия. Писатель сбивает с толку читателя, ведет с ним игру, и тот не может найти в его романе традиционного героя, положительного или отрицательного, с которым он привык себя ассоциировать. И, если, по Хейзинга, игра – это



выход за пределы повседневной жизни, то для писателя игра – это самая что ни на есть реальность, которая заключается в постоянном перемещении, видоизменении, смещении прошлого и настоящего.

Все его произведения имеют прямо-таки доверительный и исповедальный характер. Его контакт с читателем продолжается и после прочтения, ибо каждый его роман имеет завораживающую силу, которая до конца не постижима.

«Неполная рукопись» – самый известный роман Камала Абдуллы. Почти детективная история времен возникновения эпоса «Деде Горгуд», где пересказ сюжетной канвы практически невозможен, несмотря на напряженность, которая возрастает с каждой страницей романа, а желание заглянуть вперед не удовлетворяет интереса, поскольку возвращает читателя на ту же ступень, с которой начиналось прочтение.

Роман оригинально построен, писатель никоим образом не пытается реконструировать эпоху. Он свободно перемещается во времени и пространстве. Этим и объясняется подчеркнутая расфокусированность предложенной им композиции. Своеобразный коллаж, где господствует произвольное соединение несочетаемых вещей и нелогичных ситуаций, где все допустимо: правитель может подменить себя двойником, шпионом может быть кто угодно, его можно даже назначить. Нет здесь кумиров, и все идолы разрушены. Нет неподвижности, все словно оживает. Автор идет на это осознанно, поясняя в предисловии: «Впредь ничто не будет выглядеть таким застывшим, монументальным и безжизненным, как было доселе». Все они, будучи даже героями эпоса, прежде всего самые обыкновенные люди.

Автор считает ненадежным и привычно выстраиваемые цепочки из причин и следствий, значительных событий, которые, якобы, исчерпывают историю. И яснее всего говорит об этом сама организация повествования. Тут господствует мотив случайности, из-за которой впоследствии меняется весь порядок вещей в мире. Но дело в том, что подобные изломы истории или частной жизни кажутся нелепостью и случайностью только тем, кто не осознает истинной жизни. У Камала Абдуллы совсем иной взгляд на диалектику случайного и закономерного. Случайностей нет, как и нет ничего тайного. «Если ты носишь в себе тайны и ни с кем не делишься с ими, джины и шайтаны начинают преследовать тебя, стремясь во что бы то ни стало отомстить тебе, – непременно придется отвечать за содеянное».

Писатель показывает невозможность представить себе, что было и чего не было в прошлом. Меняются люди в этом быстротечном времени, и трудно уловить, что имело место, а что нет, что можно представить как игру



воображения, а что было в реальности. Как сказал герой романа деде Горгуд, «если что-то приходит на ум, значит, оно имеет место в действительности, должно или может произойти в реальности».

Роман «Неполная рукопись» выглядит как импровизация, где главной целью является ломка узаконенных противопоставлений, типа «праведники – грешники», «добрые – злые». Переложение очень знакомых мотивов с новыми акцентами, переосмысление классических сюжетов, опровержение кажущихся незыблемых истолкований, произвольное соединение фактов истории дают писателю возможность создать своеобразную трагикомическую летопись истории. И при этом он решительно отказывается от претензий на объективность, полагая, что правда о прошлом невозможна, есть только гипотезы, которые всегда субъективны.

Устанавливая прямой контакт с читателем, Камал Абдулла вместе с ним, иронизируя и играя со временем, стирает границы прошлого, чтобы обрести «смутный свет» сегодняшнего дня.

Другому произведению Камала Абдуллы «Долина Кудесников» невозможно дать просто филологический анализ, здесь необходимо метафизическое понимание происходящего.

Легенда, философия, мистика волшебным образом переплелись в этой необыкновенной книге, образуя экзотический узор восточной притчи. Но главное, – вместе с путниками в долине кудесников ты постигаешь основные вопросы человеческого бытия. «Кто я такой, смиренный раб божий» и что я делаю на этой земле? И этот, казалось бы, извечный вопрос, по-новому встряхивает тебя изнутри и не может оставить равнодушным.

Первые размышления: что есть истина, как к ней придти и не оступиться? В поисках ответа ты переносишься в иной, запредельный мир, где время сместилось, часы идут то вперед, то назад, реальность кажется парадоксальной, ибо содержит в себе множество противоположностей. Но в этом фантастическом мире никто не может дать тебе истину, никто не способен сделать это, можно лишь уловить, в каком направлении должен быть поиск ее. Нельзя отыскать истину в звездном небе, ее невозможно найти на вершине горы и ... в долине кудесников. Она – в тебе.

Люди отправляются на поиски в дальние дали. Достичь собственного сокровенного центра очень трудно, а тайна всех тайн находится именно там. Но человек живет, словно в сновидениях, не пробуждаясь, он грешит, мстит. Посвятить жизнь мести, значит, напрасно прожить ее, – доминантная идея романа. Ибо «не в твоих силах кого-то наказать... лишь Бог воздаст каждому по делам...». Но люди проделывают поистине огромные работы, чтобы сделать себя несчастными.

В этом удивительном романе Камала Абдуллы есть необычные движения векторов друг к другу: Человек ищет Бога, и Бог тоже ищет человека; ты восходишь к Всевышнему, и в то же самое время Всевышний нисходит к тебе. Ты только не оступись, не устремляйся в будущее и прошлое. Все иллюзорно, даже прошлое, и есть только «полнота мгновения», здесь–и–сейчас – и это настоящее, «вобравшее в себя и прошлое, и будущее... конечно и бесконечно».

Эта встреча и есть момент истины. Писатель готов идти за ней, куда бы она ни повела. Именно в этом пути постигается главное: «Оказалось, отныне твоя дорога и есть тот поток Света, которым наполнены все и вся... Но что есть свет без тьмы, свет вышел из тьмы, и только через тьму ты сможешь оценить свет по достоинству».

Здесь, так же, как и в предыдущем романе Камала Абдуллы –«Неполная рукопись» – смещены время и пространство, смещены намеренно. Ибо писатель оставляет выбор за человеком.

Он может жить, либо во времени, либо в вечности. Ему доступны обе возможности, ибо судьбы не существует. Он свободен, он явился в мир, не имея судьбы. Будущее открыто, оно всегда открыто, оно не предопределено – каждый следующий поступок определяет его.

Концовка этого филигранно выстроенного романа не случайна. Спасение ребенка кудесником Сайяхом не просто метафора. Это возможность начать все сначала. Это шанс человеку, а, может, человечеству, возродиться, так ночь уходит, и солнце восходит над горизонтом. Над горизонтом этого загадочного и мистического произведения, которое, без сомнения, станет классикой современной азербайджанской литературы.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Абдулла 2013:** Абдулла К. *Романы*. М.: Художественная литература, 2013.

**MEDEA MUSKHELISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Tiflis and Parisian Avant-garde in Terms of Comparative Analysis from the Distance of the Time**

*“Modernism wrote into the scripture a major text,  
which demands, at least in retrospect, our gratitude:  
the avant-garde we have with us always”.*

Roger Shattuck

The aim of our paper is to study in retrospect Georgian and French avant-garde on the basis of comparative analysis.

The formation and development of Georgian avant-garde was formed through two directions: multicultural avant-garde (as being one of the centers of south-eastern Europe, Caucasian and Russian avant-garde. 1918-1921) and Georgian avant-garde (1910-1920) in literature, theater, cinema, fine arts. It was born at the beginning of 1910s and goes to an end in 1920s, finally, stopping its existence at the start of 1930s when the Soviet regime officially declared modernism as a formalism, as a part of bourgeoisie culture. As for avant-garde with its conceptual radicalism and anti-Soviet discourse, it was forcedly moved to the marginal position and finally after 1930s it was totally destroyed and replaced by socialistic realism.

As for French avant-garde, it was born in the La belle époque (1890-1914), accompanying Anarchist movement like an explosion. Artists realize saloon gatherings are not sufficient anymore and they are in need of something more – a bigger “arena” to have a wider audience and make noisier and vociferous performances. The artists of Paris started banding together to constitute what we have come to call the avant-garde – a “tradition” of heterodoxy and opposition which defied civilized values in the name of individual consciousness. They developed a systematic technique of scandal in order to keep their ideas before the public.

We believe that the research problem introduced in the paper is definitely significant and will give us a perfect picture of the movement and the period itself.

**Key words:** French Avant-garde, Georgian Avant-garde, belle époque, totalitarian regime.

Georgian or Tiflis Avant-garde has not been uncovered and profoundly studied yet by Georgian scholars as throughout the whole XX century during the Soviet Union Regime, after Georgia was forcedly made a Soviet country and a peripheral zone of the Soviet Union, it became the part of the forbidden memory, forgotten history. So, it is being studied and analyzed by a number of scientists nowadays. Georgian avant-garde was born at the beginning of the 1910-s and ends (forcedly) by the end of the 1920-s (when Russian Bolshevich army occupied Tbilisi) and the beginning of the 1930-s, when the politics of the soviet culture declared modernism as an official formalism bourgeois and banned it. As for avant-garde with its formal-conceptual radicalism, it was totally destroyed in the 1930-s and replaced by socialist realism by the totalitarian regime.

The beginning of the twentieth century is the time when “The monster (Tsarism – M. M.) that was considered to be undefeated fell down just with a single flick” (K. Abashidze, ქართული... 2016: 42. Trans. M. M). So, Georgian literary life and process got lively, more profound and new directions started emerging, and the poets of different generations and beliefs peacefully co-existed and co-worked. Although it is still quite a difficult period as literary press and book-printing business are in the deadlock, some young poets manage to go to France and Germany to continue their studies; others visit Moscow and St. Petersburg. Thus, Georgian-Russian literary relations are getting closer and livelier.

In 1915 Akaki Tsereteli and Vazha-Pshavela, two great Georgian realist writers passed away and “the great époque has ended” according to Galaktion Tabidze, Georgian symbolist poet. So, the writers of a new generation had to take up a new responsibility as the society expected something innovative from them. So, the scenario completely changes: first of all it is important to admit that generally modernism or avant-gardism is associated with mainly symbolism in Georgia. In other words, Georgian symbolist school is the representative of the methodological novelties and the groupings of the 1920-s, the name of which is “Tsisferkantselebi” (“The Bluehorners”). The name of this group meant to join, connect Europe and Asia: the word “blue” stood for the tradition of the European romanticism and horns for the Georgian. This literary association was created in Kutaisi and the release of their first journal entitled “Tsisferi Kantsebi” (“The Blue Horns”) caused scandal and indignation in the society: they scolded/reprimanded the symbolist poets for the pessimistic mood and suicidal and erotic themes.

In 1900-1910-s the intellectual center of Georgia was considered to be Kutaisi as there used to live the main artistic elite. It was a synthetical and impulsive

city, very emotional, often controversial and open towards literary novelties. After the declaration of the independence of Georgia in 1918 on May 26 Tbilisi became an administrative center. So, Tbilisi started to become a cultural center once again. Russian writers and artists escaping from the Red Russian Revolution began to arrive in Georgia. The literary elite of Kutaisi moved to Tbilisi too. So, Tbilisi became “the city of poets”. After 1918 the futurists escaping from the Russian Bolshevik Revolution start migrating to Georgia: Aleqsei Kruchnick, Ygor Terentiev, the brothers Ilia and Kiril Zdanevich, Vasil Kamenski and others. They used to organize artistic and literary evenings in Tiflis cafes and cabarets. Literary society liked a lot open-minded Russian artists, who even issued futurist journal here. All this was taking place in a small country that always had to defend itself and fight for its independence, nation identity and state system. Tiflis became the city of artist books, artist journals, news papers, declarations, manifests issued in Georgian and Russian languages; the city of exhibitions, tavern performances, lectures. Georgian artists, poets, writers together with local Polish, Armenian, German, Jewish, Ukrainian and Russian artists migrated from Russia create different groups and circles.

However, in 1921 the “monster” (this time Russian Bolshevism), whose defeat Georgia celebrated at the beginning of the XX century, is coming back, this time as a Soviet Union and the totalitarian regime reaches the climax in 1930-s – it starts destroying Georgian Modernism: many artists are either arrested, exiled or shot. Artists and writers have to choose either to obey the system themselves or be made to obey. In 1931 “Tsisferkantselebi” declared self-liquidation and all their work performed in 1916-1923, they declared to be a mistake made just because being young. This act is finally followed by the “bloody end” executed by the Soviet Union ideology and regime: in 1937 on July 22 the leader of Tsisferkantselebi commits a suicide directly in the so called Palace of Writers, just after the meeting. In 1937 on September 30 we lost one more genial writer Mikheil Javakhishvili – he was sentenced to be shot. Titsian Tabidze, another great symbolist poet being blamed for anti-soviet work/activities was shot too in 1937. Unfortunately, we do not know where his grave is. The avant-garde artists Dimitri Shevardnadze, 28-year-old Petre Otskheli, the theater director Sandro Akhmeteli are shot dead. Kiril Zdanevich was sentenced to be exiled for 10 years in 1940. The writers and artists who survived were chased and forced to compromise and put up with socialist realism.

At the same time, the other direction, group of futurists with an initiative fighting against traditions and calling for novelties in the name of avant-garde finally formed its “ideology” with a manifesto “Georgia-Phoenix” published in 1922 May 6-7, declaring futuristic aesthetic as the only of modern art stating that

“We reject everything that is behind us and from now on Georgia starts from us” (Manifesto, 1922. Trans. M.M.). In 1924-1928 they published three kinds of journals: H2SO4 (1924, one issue), *Literatura da Skhva* (Literature and Other, 1925, one issue), *Memartskheneoba* (Leftism 1927-28. Two issues), and one newspaper *Drouli* (Timely, 1925-26, three issues). It is worth mentioning that the manifesto of symbolism as well as of futurism were printed in the French journal entitled *Phigaro* on 18 September, 1886 (Jean Moreas) and on February 20, 1909 (Philipo Tomazo Marinetti). As for H2SO4, it was not just the name of the journal but the group uniting the principles Dadaism, Constructivism and Futurism, insisting on being the only art of socialistic revolution. The members of H2SO4, Georgian futurists were Beno Gordeziani, Irakli Gamrekeli, Pavlo Nozadze, Zhangho Ghoghoberidze, Akaki Beliasvili, Bidzina Abuladze, Simon Chiqovani etc. All in all, it could be seen that H2SO4 is a metaphorical name as Tsisferi Kantsebi (Blue Horns), though rather anti-romantic as H2SO4 is a chemist formula of sulphocid. It is obvious that Tsisferi Kantsebi definitely was a modernist movement with a symbolist and romanticist nature whereas H2SO4, Georgian futurists' group was more avangardistic fighting against past and mocking at romanticism and lyricism “Let's the boot on the head of lyricism and make it bleed with its blue blood (Simon Chiqovani, Trans. M. M.). And yet, neither Georgian symbolism nor futurism was orthodox.

What was Georgian futurism (H2SO4) and symbolism (Tsisferi Kantsebi) like? Georgian modernism, Avant-garde was born in a closed, provincial surroundings, which later became the victim of the politics of the totalitarian regime of the soviet ideology. Both of them started rather late in Georgia due to a number of reasons. When symbolists started their grouping, in Russian as well as in Europe symbolism was the way/period already passed. However, they were the pioneers in Georgia trying to destroy conventions and trying to establish novelties in poetry. That's why they are associated with avangardism in Georgia. Generally, there are avangardists whose manner of writing is serious and the ones who write in a very unserious manner on purpose in order to protest, to mock the existing values. And it was H2SO4 that tried to follow this path. What is more, Georgian Avant-garde was neither political unlike the cases of European Avant-garde, nor did it ever try to change the values of the society. Besides this, Tiflis Avant-garde bore the idea of the European and Western unity. One more thing that makes Georgian avant-garde different from the European is that for European present is the beginning of future, and future is a determiner. Georgian avant-garde, which does bear in itself the radicalism of a form, intensity of the language, sense of relativity of reality, is more oriented on space than time. For it present is the result of the past and at the same time the beginning of the future. As panoramic vision

is characteristic of it, Georgian avant-garde considers reality more as space than time – it still perceives time epically. Indeed, as Luigi Magarotto, an Italian Kartvelologist and the researcher of Georgian Avant-garde assumed: “...In no other countries did a tradition, history have a stronger influence as they had in Georgia. The attempts of Georgian modernists were somehow even the continuation of the tradition” (ბოგვეროს 1984: 148). Whereas for West, reality is seen through duration, for Georgian avant-garde it is a simultaneous space. In conclusion it could be seen that Although they were late to form futurism, manifestoes and scandals compared with Europe, Georgian avant-garde and modernism, in general, which was represented by symbolists still could find an original path in the background of the world avant-garde experience, which really was original and unique: “It is obvious that Georgian literary modernism is a unique phenomenon in European literature and it does not represent an imitative appendage to European modernism or a peripheral sphere. On the contrary, Georgian modernism creates a totally imitative invariant of European modernism. It does broaden and extends European modernism” (ზრეგაძე 2013: 11). Lastly, avant-garde was totally destroyed in the 1930-s and replaced by socialist realism by the totalitarian regime.

We have a totally different picture in Paris. The French call it *la belle époque* – the good old days. The thirty years of peace and quiet (1885 – 1918), prosperity and internal dissention. This period was like Banquet Years, which lasted (1885 – 1918) in Paris, the cultural capital of the world, which dictated fashions in dress, the arts as well as the pleasures of life, where upper-class leisure produced a life of pompous display, frivolity, hypocrisy, cultivated taste, and relaxed morals. Prior to this, a “wake-up funeral” took place in Paris, partly bringing about the revolution in arts and literature. In May, 1885, Victor Hugo died. Paris had staged such a funeral that it had never staged even for royalty. We can say that avant-garde started in Paris with a “wake-up funeral” when France unburdened itself of a man, a literary movement, and a century.

Indeed, Paris was the artistic capital of the world in the first half of the twentieth century. The years leading up to the First World War were characterized by great experimentation, and a variety of styles and artistic movements, including Fauvism, Cubism and Orphism were born there. Paris later became the center for the “return to order” tendency – the resurgence of the figurative tradition that was a dominant feature of the European avant-garde after the war – as well as for the international Dada and Surrealist movements. For artists, musicians and writers from all over the world, the city was then a magnet, a place synonymous with personal and artistic freedom – especially during the rise of totalitarian governments elsewhere in Europe in the 1920s and 1930s.

Paris at that time was like no other place in the world. Among all the stages that made up the city, the most formalized and demanding was still the salon. The aristocracy still cultivated the conversation of what were considered to be great minds. One of the principal changes of la belle époque was that the great performers moved from the salon into the café. Salon and café demanded performances on a small and intense scale from a group of highly trained actors.

There started emerging some forces that began to give a new impetus to the arts. The most important of these forces turned out to be Anarchism, which had been boiling for many years in the city of Lyon and which finally shook Paris in a series of bomb explosion.

So, the century turned slowly but firmly. Artists discovered that their trail was hardly being followed in prosperous and complacent France. In response they did only what was natural: they banded together for support, which was one of the signs of beginning of avant-garde. They constituted what we call the avant-garde, a “tradition of heterodoxy and opposition which defied civilized values in the name of individual consciousness” (Shattuck 1968: 24). They started and followed systematic scandal so that to keep their ideas before the public.

These untrammelled gatherings tended to gain momentum towards wild farce or orgy. The Lapin Agile, the Monmatre cabaret that succeeded the Chat Noir around the turn of the century, housed many celebrations. An upper room in the Vachette Café on the left bank held the guests, who before entering, had to make their way through a street demonstration against Oscar Wilde’s prison sentence and sign a petition of protest. It was carnival time.

The banquet years brought on stage a set of artists whose waggishness was not intended to serve as an interlude of comic relief. Their lives matched with their art in a spirit that does not even now seem natural. Their “act”, an intensification of the exuberant play-acting of la belle époque, generated the energy necessary to change the direction of the things. “Now figures as heterogeneous as Max Jacob and Picasso and Modigliani worked in concert as if the world around them were the gala start of a voyage of discovery”. They made fools of themselves and extended the limits of art. Their enthusiasm survived the catastrophe of World War I, but only in that severely modified form that we know as the twenties.

A number of personalities, impresarios and patrons were prominent in the Parisian avant-garde. Apollinaire was a leading art critic, a keen advocate of ‘l’esprit nouveau’. Of everything new and challenging in art, literature and film. He wrote enthusiastically about Fauvism, Cubism, Futurism, Simultaneism and orphism (a word he coined, as he did ‘Surrealism’). His *Calligrammes* (1918) collection of poems includes several typographical daring and complex ideograms. In 1911



his arrest and imprisonment on suspicion of complicity in the theft of the Mona Lisa from the Louvre gave him added notoriety.

The climax of it all shook the world far beyond the limits of Paris. All started in 1913. Vorticism, the English version of cubism and simultaneism, broke out in London; D. H. Lawrence published *Sons and Lovers*, and, after eight years of futile efforts to place it, Joyce sent the manuscript of *Dubliners* to the person who would publish it the next year. Soon Italian futurism issued a new manifesto and tried to annex painting by it. As for In Paris everything was happening at the same time. Picasso and Braque had brought cubism. Then five years old, into its second phase of growth, could influence even the reluctant Matisse; Apollinaire starts contributing the straightforward declarations of *Les peintres cubistes*. He was also willing to sit for a portrait to be performed by Chirico. Satie resumes was composing again. After fifteen years of silence, Valery started writing poetry again, and Gide accomplished his novel of l'acte gratuit, *Les caves du Vatican*. Last but not least, Alfred Jarry mocked at the whole French Bourgeoisie and at the same time invented Pataphysics.

These were early demonstrations, manifestations of the french avant-garde during which it remained as a true community, loyal to itself and its time. "To a greater extent than at any time since the Renaissance, painters, writers, and musicians lived and worked together and tried their hands at each other's arts in an atmosphere of perpetual collaboration". It was their task and goal to contain and transform the teeming, modest excitement, the corruption, and idealism of this stage-struck époque. Due to their intention and a strong desire to outrage the public by making innovations, often shocking ones, in life as well as in art, the artists and creative figures often ran astray and lost every touch with human values. "But their vices lie so close to their virtues that they cannot be separated without careful scrutiny. Their feast was not the last celebration of a dying aristocracy but a lusty banquet of the arts" (Shattuck 1968: 28). This broadened spirit of modernism, Apollinaire's New Spirit, emerged first in France and never seized any other country with the same urgency as it did in France. Last but not least, the avant-garde first formed in France as there was an artistic tradition of defiance, and it has lasted longer there because the country as a whole has only reluctantly taken to heart the lessons of its own most venturesome talents.

So, what were two absolutely different avant-gardes like in sum? The outcomes of general study of Tiflis and Parisian avant-garde in terms of comparative literature from the distance of the time may be presented as the following:

Georgian/Tiflis Avant-garde:

- Started in the provincial environment;
- Was associated/started with symbolism and later continued with futurism

- Was non-political and represented only culture;
  - Was never totally European but Asian too;
  - Co-existed with foreign avant-gardists staying in Tiflis;
  - Could not lose touch with the traditions;
  - Had a “bloody”, tragic end as it became the victim of the soviet totalitarian regime;
  - Lasted for about 20 years.
- French Avant-garde:
- Started in Bourgeois environment;
  - Came with Anarchism;
  - Was never Associated with symbolism;
  - Tried hard to change social values;
  - Was free, bold and limitless;
  - Sometimes lost touch with human values that never happened in Georgian avant-garde;
  - The Avant-garde was first formed in France and lasted longer than in other countries.

#### REFERENCES:

**ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

**ველტე ... 1945:** E. Aegerter, P. Labracherie. *Au temps de Guillaume Apollinaire*. Rene Julliard, 1945.

**კალინესკუ 1987:** Calinescu M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press: 1087.

**ლომიძე 2016:** ლომიძე გ. *სიმბოლიზმი და ავანგარდიზმი საქართველოში// ქართული ლიტერატურა: ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების პრიზმაში*. ნაწ. 2. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი, 2016. გვ. 111-148.

**პაიჭაძე 2015:** პაიჭაძე თ. *მოდერნისტული მოდელის გააზრებისათვის ქართულ შემოქმედებით სივრცეში*. ელექტრონული ჟურნალი Ars Georgica, 2015.

**სიგუა 2002:** სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „დიდოსტატი“, 2002.

**ქართული ... 2016:** ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016. გვ. 111-148.

**შატუკი 1968:** Shattuck R. *The Banquet Years*. Revised edition, Random House of Canada Limited. Toronto, The United States.

**ხოფერია 1984:** ხოფერია ნ. დიალოგი იტალიელ ქართველოლოგ ლ. მაგაროტოსთან - გამოკვლევისათვის “ქართული ავანგარდიზმის თეორია და ისტორია”. კრებულში: *ავანგარდი თბილისში* (გამოიცა იტალიაში: ვენეცია, 1982). ცისკარი, N3. თბილისი: 1984. გვ.146-150

**TATIA OOBOLADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**Ophelia – an Eternal Feminine Image-idea in  
Georgia-French Symbolist Tradition  
(Arthur Rimbaud and Valerian Gaprindashvili)**

Worldview-aesthetic principles of Modernism, as the scaled cultural space, are completely directed to the determination of individual's idea, doubted, researcher subject essence and goal. Modernism era man's striving to transcendent, mysterious, everlasting world, mostly is reflected in symbolist aesthetics. Overwhelming desire of comprehend the incomprehensible, sacrament to divine starting lead symbolism to eternal feminine mystic image-idea, as to the soul of the world, as to the universal archetype. Our goal is to determine eternal feminine image-idea worldview aesthetic value in Georgian-French symbolism thinking space, by comparing Valerian Gaprindashvili's "Ophelia Cycle" poems to Arthur Rimbaud's "Ophelia" .

**Key Words:** Symbolism; Eternal Feminine.

**თათია ოზოლადე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

**ოფელია, როგორც მარადქალურის სახე-იდეა,  
ქართულ-ფრანგულ სიმბოლისტურ ტრადიციაში  
(არტურ რემბო და ვალერიან გაფრინდაშვილი)**

მსოფლიო კულტურულ სივრცეში მარადქალურის უნივერსალური სახე-იდეის გააზრება განსხვავებულ მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ საფუძვლებს ეყრდნობა. სიმბოლისტურ ტრადიციაში კი, კერძოდ, ვლადიმერ სოლოვიოვის თეორიულ ნააზრევში, სოფიას, მარადქალურის მისტიური სახე შეუცნობლის შეცნობის, დაფარულის ხილვის, ღვთაებრივ საწყისთან ზიარების სწრაფვას დაუკავშირდა.

ვ. სოლოვიოვის მოძღვრებაში სამყარო ტრიადულ მოდელადაა წარმოდგენილი, სოფია კი, როგორც მარადქალური სახე-იდეა, გვევლინება ტრიადის შემაკავშირებელ მესამე ელემენტად, რომელიც ერთ

განუყოფელ მთლიანობას ქმნის. მაგ: ქრისტე თავისი არსით ორ საპირისპირო ბუნებას, ადამიანურსა და ღვთაებრივს აერთიანებს. ისინი მართალია თანაარსებობენ, თუმცა ცალ-ცალკე დამოუკიდებლად ც მნიშვნელობენ. სოფია კომპლექსური სახეა და იტევს როგორც ღვთაებრივ, ისე მიწიერ, როგორც აბსტრაქტულ, ისე მატერიალურ, როგორც მამრობით, ისე მდედრობით საწყისებს. ამდენად, მარადქალურის იდეა მიმართულია არა ბინარული ოპოზიციების გამიჯვნისკენ, არამედ გაერთიანების გზით მათი გარდაქმნისკენ. ჯუდიტ კორნბლატი „სოფიას“ საზრისის ამოსაცნობად სარკის ესთეტიკას მიმართავს. სარკე, რომელიც მესამე ელემენტის ფუნქციას ასრულებს, ამთლიანებს მას, ვინც უყურებს და იმას, რაც ჩანს (კორნბლატი 2009: 37) .

მარადქალურის სახე-იდეა ქართულ სიმბოლისტურ სააზროვნო სივრცეში, კერძოდ ვ. გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში, ოფელიას სახეს დაუკავშირდა. ესეში „გედი პოეზიაში“ პოეტი ოფელიას მისტიური საბურველით მოსავს: „შექსპირის „ჰამლეტი“ პირველად მოგვევლინა ოფელია. თეთრი და ჰაეროვანი... ის საუკუნეებს ახლავს. ის მუდამ პირბადეშია. მას შემდეგ, რაც წყალში ჩაიძირა, ის ამშვენებს პოეზიას, ისე, როგორც ნისლიანი ლურჯი ვარსკვლავი, და პოეტის ოცნება არასოდეს არ უღალატებს ოფელიას. ... მგონია, რომ თვით ქალის სახე გამოიცვალა მას შემდეგ, რაც ოფელია არსებობს კაცობრიობის ხსოვნაში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 695).

ვ. გაფრინდაშვილმა მითოლოგიზაციის ძირითად წყაროდ ლიტერატურული ტექსტი აირჩია, დასახელებული ციკლის ლექსებში ოფელიას სახე შექსპირის პიესის კონტექსტისგან გათავისუფლდა და დამოუკიდებელ, მარადიულ სახე-მითად იქცა. „პოეზიაში არის მარადი ტრიალი-მომავალში მოსჩანს წარსული და წარსულში მომავალი. პოეზიაში იმდენი სახეები და იდეები დაეხეტება, ისინი ისე გულმოდგინეთ დაეძებენ ერთმანეთს, რომ შეხვედრა აუცილებელია“ (გაფრინდაშვილი 1990: 503).

„ოფელიების“ ციკლის პირველივე ლექსში ვ. გაფრინდაშვილი საკუთარ თავს ოფელიას „ხარბ მგოსნად“ აცხადებს:

*მწარე ლოდინით დავინესტები*

*და ლექსად დავწერ სალოცავ ბარათს.*

(„ოფელიას ტუალეტი“, გაფრინდაშვილი 1990: 69)

„ოფელია მოდის – ნაზი ქალბატონი პოეტის ოცნების. ისე ეფერება პოეტი ამ სახეს, რომ მესტები ჩააცვა. ვალერიან გაფრინდაშვილის ოფელია არაა ბლოკის „ნეზნაკომკა“. ნეზნაკომკა ნისლშია და თოვლში. ოფელია დანმენდილია, ხელშესახებია. ოფელია მარგალიტია და

პოეტი ჯვარს იწერს მასზე. (ცირეკიძე: 1991: 152) – წერს ს. ცირეკიძე. მართლაც, პირველ ლექსში „ოფელიას ტუალეტი“ ოფელიას სახე მიწიერ ქალს უკავშირდება და ემპირიული რეალობითაა განსაზღვრული, მოგვინაებით კი გრძნობად-აღქმადი ოფელია აბსტრაქტულ იდეად იქცევა, მარადქალურის კონცეპტად ფორმდება და სითეთრესთან, როგორც სინმინდესთან და წვიმის ასულის სახე-სიმბოლოებთან ასოცირდება. წვიმა კი ამქვეყნიური და მიღმური სამყაროების ღვთაებრივი ქორნილის სიმბოლოდ მიიჩნევა.

*მასთან მორევში გაბედულად თუ შევდიოდი,  
ახლა სინაზე ცრემლიანი დამელვარება.*  
(გაფრინდაშვილი „ოფელია დაისებში“ 1990: 86)

ვ. გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში თუ იდეალი შექსპირისეული ოფელიას მხატვრულ სახეში ვლინდება, გაორებული და დაეჭვებული ლირიკული გმირი ჰამლეტთან ასოცირდება. სწორად შენიშნავს შ. აფხაიძე, რომ „გაფრინდაშვილის პიროვნება გაორებულია და ეს მეორე „მე“, ჰამლეტის ტოგამი გამოხვეული, მუდმივი თანამგზავრია მისი“ (აფხაიძე 2011: 213).

ლირიკული გმირის სწრაფვა მიეახლოს ოფელიას, განწირულია. ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ გზაზე გადაულახავ დაბრკოლებას წარმოადგენს „ავი ნერონი“, როგორც ემპირიული სინამდვილის გამომხატველი სახე. თუმცა ღამით, „საოცნებო თეთრი ნაბადის მოსხმის შემდეგ“ პოეტის წარმოსახვაში ოფელია მაინც ჩნდება. დასახელებული ციკლის ლექსებში ღამე რეალური და მიღმური სამყაროების ზღურბლად გვევლინება, ღამე გააზრებულია, როგორც „საიქოს მარადი ფარდა“, როგორც მისტიური დროსივრცული პარადიგმა. თეთრი ნაბადი კი – ხელოვნების, შემოქმედების სიმბოლოდ უნდა მივიჩნიოთ. „ლირიკული გმირის თავისთავადობა, მიღმიურთან შეხების ცდები, თვითკმარობა მით უფრო საგრძნობია, რაც უფრო ეთიშება ის გარემომცველ ემპირიულ სინამდვილეს“ (ვასაძე 2010: 241). ამდენად, მარადქალურის ზმანება ლირიკული გმირისთვის შემოქმედებით იმპულსთან და შინაგანი წონასწორობის მოპოვებასთანაა დაკავშირებული.

*დღეს კლავიშები დაითოვლა ხელთათმანებით,  
მე დღეს სონეტის ტერცეტები, ვერ დავათავე,  
წვიმის ასული ჩაიქროლებს სწრაფი ზმანებით  
და მის თითებში მთვარეულობს ცხენის სადავე.*  
(გაფრინდაშვილი „წვიმის ასული“ 1990: 87)

მაძიებელი გმირის ტრაგედია ქუმმარიტების წვდომის ეფემერულ-ლობაში მდგომარეობს. მარადქალურის საწყისთან ზიარების ერთადერთ გზად მას სიკვდილი ესახება, რითაც აიხსნება გმირის ტრანსცენდენტური სამყაროსკენ სწრაფვა.

*და მოუთმენლად ახალს ველი მე გასვენებას-  
არ ვიცი რატომ და გვაერთებს სიკვდილი მხოლოდ.  
მწყურია მუდამ მიცვალებულთ ვიყო გამყოლად,  
რომ უცნობ ქალის ვეოცნებო ნარნარ ჩვენებას.  
(„სხვანაირი ტრფობა“, გაფრინდაშვილი 1990: 36)*

მ. ჯახველაძე წიგნში „ვალერიან გაფრინდაშვილი და ევროპული ლიტერატურა“ გამოთქვამს საგულისხმო მოსაზრებას ვ. გაფრინდაშვილისა და არტურ რემბოს „ოფელიების“ გენეტიკური კავშირის შესახებ (ჯახველიძე 2005: 15).

მართლაც, ვალერიან გაფრინდაშვილის პირველი კრებულის „დაისების“ გამოსვლამდე დიდი ხნით ადრე, 1870 წელს 15 წლის ერტურ რემბო ქმნის ოფელიას მისტიურ სახეს. არტურ რემბოს ლირიკული ტექსტი თითქოს შექსპირის ტრაგედიის გაგრძელებაა, რომლის პროტაგონისტი საბედისწერო წარსულით ჰარმონიული სამყაროს განუყოფელ ნაწილადაა გააზრებული და მარადისობითაა განსაზღვრული. რემბოს ოფელია ერთსა და იმავე დროს რეალურიცაა და ირეალურიც:

*ადგება ქარი, ყვავილებით გადაშლის რიდეს,  
მკერდს დაუკოცნის, და ჟრიალი დაივლის წელი,  
მის მხრებთან ძენნა ტოტებს წყალში ტირილით კიდებს,  
მის მეოცნებე მაღალ შუბლზე იხვრება ლელი.  
(რემბო „ოფელია“, წერედიანი: 2004: 483)*

უნდა აღინიშნოს, რომ ვ. გაფრინდაშვილის ოფელიების ციკლის ლექსები და ა. რემბოს ლირიკული ტექსტი სიმბოლისტური კონტექსტითა და სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით მსგავსია (სიმბოლისტური სააზროვნო სივრცე; ერთი და იმავე ლიტერატურული გმირის რემითოლოგიზაცია; ოფელიასთან დაკავშირებული იდენტური სახე სიმბოლოები), თუმცა ორივე პოეტის შემოქმედებაში ოფელიას სახეიდის კონცეპტუალური საფუძვლები განსხვავდება.

ამდენად, თუ ქართველი სიმბოლისტის შემოქმედებაში ვლადიმერ სოლოვიოვის თეორიულ მოძღვრებას გავლენა, რეფლექსია აშკარად იკვეთება და მის პოეზიაში „ოფელია“ კომპლექსური, გარდამქმნელი

ძალის მქონე, დინამიური სანყისია, მიღმურ სამყაროსთან გმირის ერთადერთი მაკავშირებელი რგოლია, იდეალია, ა. რემბოს „ოფელია“ პასიურ, სტატიკურ რომანტიკულ კონცეპტად წარმოგვიდგება და პოეტის „მესთან“ იგივედება:

– *Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles  
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,  
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,  
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.*“

მგოსანი ამბობს, რომ ვარსკვლავთა შუქზე ლელიანს  
ამოივლი და ყვავილებით აივსებ კალთას,  
ჰყვება, რომ ცხადლოვ დაინახა მან ოფელია,  
დიდი სოსანი ღამულ და სიზმრეულ წყალთა.  
(„ოფელია“, რემბო 2004: 484)

#### **დამონებიანი:**

**აფხაიძე 2011:** აფხაიძე შ. „ვალერიან გაფრინდაშვილი „დაისები“. ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები. წიგნი მეორე. თბილისი: 2011.

**გაფრინდაშვილი 1990:** გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები მწერლის არქივიდან*. თბილისი: 1990.

**ვასაძე 2010:** ვასაძე თ. „სანატრელი და რეალური“. ლიტერატურა ქეშ-მარიტების ძიებაში. თბილისი: 2010.

**კორნბლათი 2009:** Kornblatt J. D. „*The Wisdom Writings of Vladimir Solovyov*“ .s cornell university press, 2009.

**რემბო 2004:** რემბო ა. „ოფელია“. *ფრანგულ-ქართული ანთოლოგია*. თბილისი: 2004.

**ცირეკიძე 1991:** ცირეკიძე ს. *ვალერიან გაფრინდაშვილი*. განთიადი, № 2. 1991.

**ნიგნის სიმბოლიკა 2010:** *The Book of Symbols*, Taschen, 2010.

**ჯახველაძე 2005:** ჯახველაძე მ. *ვალერიან გაფრინდაშვილი და ევროპული ლიტერატურა*. თბილისი: 2005.

VYTAUTAS OŠKINIS

*Lithuania, Vilnius*

## **Architecture and Music in Interwar Lithuania: Different Shapes of Modernism**

This article introduces architecture and music Modernism of Interwar Lithuania, which concentrated in temporary capital Kaunas. The cityscape was experiencing essential changes during those twenty years – it was a place where different generations of Lithuanian architects developed their practical and artistic ideas, which leaned increasingly towards Modernism of Western Europe. It led to creation of so called National style, in which Western trends and Lithuanian ethnical motives co-exist. This process is also evident in musical language of that time. These phenomenons will be examined further through a focused look on Kaunas urban landscape.

*Key words: Modernism, Kaunas, Interwar, architecture, music, tradition, style*

### **INTRODUCTION**

Like so many Central and Eastern European nations at the end of the Great War, Lithuania took the chance and declared its independence on 1918 February 16<sup>th</sup>. It was a huge challenge for a small country, which was occupied by Russian Empire for 120 years and from 1915 by another ambitious superpower – Germany. Lithuanian armed forces were fighting against bolshevik, the remains of German army and polish troops, while diplomats were having their own battles, negotiating the future of the state at different fronts. At the end of Independence Fights, although Lithuania has lost its historic capital Vilnius (it was occupied by Poland in October 1920), its sovereignty was recognized internationally. Lithuania began to function as free parliamentary democratic republic and joined the League of Nations in September of 1921.

The loss of Vilnius wasn't easy. It is there, where Lithuanian intelligentsia officially declared the seeks of independence in 1905 – there were no doubt that Vilnius should become the capital. Due to its historical and cultural heritage – the baroque architecture, for example – Vilnius was the most important and developed Lithuanian city of the former Commonwealth Republic. The polish decision to occupy Vilnius and the territories around it scarved Lithuania for the whole Interwar period. But on the other hand, this loss might have mobilized Lithuanian



government and people even more. And for Kaunas, which was declared a temporary capital of Lithuania, this was a historic opportunity to become a modern city of international status, as we can say today.

There was where to start from. Kaunas wasn't looking good. The churches were closed, the streets weren't cobbled, there were no sewerages, most of the households didn't had waterlines nor electricity. In 1879 Kaunas became the first class fortress city of the Russian Empire and because of that it was forbid to build taller then two storey buildings. Most of them were made from wood. People were holding livestock. The atmosphere of the city was provincial (*Kaunas 1918 – 2015* 2015:6).

When Kaunas were destined to become the capital, the need for government and public buildings became evident. President, parliament (*Seimas*), ministries and the rest of the administration needed their representative spaces. One of the first government priorities was to create education system – primary education became obligatory. The lack of schools was huge. In 1922 Lithuanian University was established. The number of youth and cultural organizations were increasing, they also needed to settle somewhere. Modernisation, the growth of commerce and public services attracted more and more people, population of Kaunas in Interwar period grew from 70 thousand to 154 thousand people. Needless to say, the living spaces in the city expanded, new residential areas, like *Žaliakalnis*, were planned and build. Sewerages and waterlines have been constructed. In twenty years Kaunas urban landscape experienced huge quantity and quality changes. To put quantity in numbers, during Interwar there were more then 10 thousand buildings built in the capital. If you have in mind that it was done in the old fashioned way – only by hands of the construction workers – this phenomenon becomes even more significant (*Tarpukario Lietuva* 2008:109).

As for quality, these twenty years of construction can be divided into two periods: the first, which started in 1919 and ended in 1930 and the second, which lasted from 1931 till 1940. The first is characterized by historical and neoclassical styles. They were dictated by leading architects of that time, most notably Vladimir Dubeneckis (1888 – 1932) and Mykolas Songaila (1874 – 1941). Their preferences had to do with their educational background – they both studied in St. Petersburg, where this aesthetic prevailed at that time. The second – with Modernism styles like Rationalism and Functionalism. The leaders were Vytautas Landsbergis – Žemkalnis (1893 – 1993) and Arnas Funkas (1898 – 1957). Most architects associated with these styles studied abroad in Europe, where they arose from; the others were strongly influenced by them. (*Kauno architektūra* 1991:46).

It is important to say that the architects were always searching for national style in their work. They quoted ethnic architecture elements or used it in more abstract ways. This is what Kaunas architecture of 1919 – 1940 makes unique in context of other European countries. It doesn't took the shapes of German expressionism or functionalist Bauhaus movement, you couldn't find many pure examples of *art deco* or Italian Rationalism either. Kaunas cityscape is rather a mixture of all of those, marked by the patriotic efforts of Lithuanian architects. Because of this, in 2015 Kaunas was awarded by European Commission with European Heritage label and Design City title, given by UNESCO.

Professional academic music in Lithuania (with its centers and representatives based in Kaunas) went through a similar stylistic process. Authorities like Juozas Naujalis (1869 – 1934) or Stasys Šimkus (1887 – 1943) were composing in conservative, romantic style. New modernistic trends were introduced by Vladas Jakubėnas (1904 – 1976), Vytautas Bacevičius (1905 – 1970) and Jeronimas Kačinskas (1907 – 2005) – all of them studied in Europe. It was because of their initiative Lithuania became a member of International Society for Contemporary Music (ISCM) in 1937 (Stanevičiūtė 2015:177). There were also influential middle figures like Juozas Gruodis (1884 – 1948), who combined Romanticism and traits of early German Modernism. Gruodis was the first director of Lithuanian Conservatory, which was established in Kaunas (1933). Composers, modern or not, were also searching for national style. They lean on rich Lithuanian folk music tradition.

To get a more focused look, the following part of this article is a depiction of some prominent Kaunas Modernism architecture achievements. Most of them can be found on four connected city axes – *Perkūno*, *Laisvės* alleys and E. Ožeškienės, V. Putvinskio streets; some of the buildings relate with certain musical examples of that period through historic and aesthetic points of view. It forms a three kilometers long walk around the city, which serves as magnifying lens on historic Interwar Kaunas and its remains – Modernism in particular.

## THE WALK

Before we start walking in Kaunas, it is meaningful to define the landscape in which it is built. While Vilnius – the current and historic Lithuanian capital – has the remarkable seven hills and Klaipėda – the harbor – has the sea, Kaunas is special in his own way. The origins of the city should be looked where the two biggest rivers in Lithuania – Nemunas and Neris – meet. It is a beautiful conflu-

ence, which forms a huge and deep valley. Pagans worshiped this special place; there's an altar standing even today, built by enthusiasts.

Let's start the walk on one of those high valley hills – Southeast side of *Žaliakalnis*. Back in 1926, one of the most important symbols of modernisation was build here – a tall radio tower, which signified the first radio translations in Lithuania. Soon after that *Žaliakalnis* area begun to develop. Trees were cut down to build streets. *Perkūno* alley – the main street of this area, named after ancient Lithuanian god – was clobbered with field stones. Today there are other peculiarities, which give this place a special character: lots of old deciduous trees are hanging over the street, modernistic residential houses are standing further in the plot – every one of them is different from each other. Most of the buildings are made from bricks (material which was very expensive at that time), covered with plaster. Some have accents of National style – decorative ethnographical elements. The modern styles of Rationalism and Functionalism is recognizable through asymmetrical compositions, clear geometrical shapes and spare usage of decor. It gives a feel of comfort and confidence. This was and still is a fashionable neighborhood for Kaunas elite (*Kaunas 1918 – 2015* 2015:11).

If we walk here for a bit longer, we can find some interesting exceptions. One of them – a villa built in 1929 by Feliksas Vizbaras (1880 – 1966), known by the title *Eglutė*, one of the most expensive Kaunas buildings of this type. You can see an interesting mixture of styles: asymmetrical structure and clear geometrical shapes of Modernism combined with Neo-Renaissance terraces and a tower. Architect also suggested to include direct traits of National style – heraldic symbols and floral ornamentation, but in the end the walls were left clean.

It is interesting to compare it with an example from early musical Modernism – violin sonata in D minor, written by J. Gruodis in 1922, in which ethnic elements are used very clearly (in the first movement Allegro ma non troppo, the basis of the second theme is a folk song melody *Motulė mano* (“My dear mother”)). This trend of combining folklore with academic music was very common at that time. Every Lithuanian composer was dealing with it in one way or another: some were only harmonising folk songs, others were using ethnic melodies, harmonies or rythms as integral element of their musical language, somewhat similar to hungarian Béla Bartók (1881 – 1945) work. Vizbaras *Eglutė* and sonata by Gruodis share a lot in common: monumental form, usage of classical traditions and some conservative aspects of Modernism (like dense harmonies and non traditional relations between them in Gruodis case). Overall – a harmonious character, which *Žaliakalnis* is full of.



Let's go down to the valley – to the *Naujamiestis* (Newtown) district. The fastest way to do that is by crossing Vytautas park – named after Vytautas the Great (1392 – 1430), Grand Duke of Lithuania, who was a cult figure during Interwar. The park connects with *Laisvės* (Freedom) alley, built in the middle of XIX<sup>th</sup> century – a typical main axis street of Russian urban planning (back then it was known as Nicholas prospect). During Soviet times it was made into a long pedestrian zone (approximately 1,7 kilometer). Now you can comfortably stroll along and enjoy the view of Modernism architecture achievements – we're going to have a deeper look only on few of them.

The first one – a former district municipality house by V. Landsbergis – Žemkalnis, was erected in 1933. Like many of the administrative buildings in Kaunas, it has traces of Functionalism and Rationalism styles. From aesthetic point of view, this one is notable due to its active rhythms, created by horizontal and vertical lines and contrasting colors of different materials. The strict look of the exterior resonates with the function of the building, but at the same time the volume of construction feels surprisingly elegant. (*Lietuvos modernio pastatai* 1998:8).

The next prominent building, standing just few meters aside from *Laisvės* alley in neighboring A. Mickevičiaus street, named after the famous Polish poet, is *Karininkų ramovė* – Military officers club house. It was built in 1937, its main architect was Stasys Kudokas. This is expensive, solid construction, full with features of National style, like coats of arms of three main Lithuanian cities on the exterior (with occupied Vilnius included) or ethnographically stylized *art deco*

interior of so called “President Room” inside. It is visible that military officers had high respectable social status in Interwar Lithuania (*Kaunas 1918 – 2015* 2015:66).

On the other side of this block stands a former milk production company head quarters, erected in 1934, its author once again is Landsbergis – Žemkalnis. This building has a lot to do with architects reputation as the leader of Lithuanian Modernism – he received a bronze medal for it at Paris international exhibition in 1937. This is a prominent example of the rare multifunctional type building of that time. In the first floor were shops and a famous hair salon, in the second and third – offices, in the fourth and fifth – apartments. Every floor is planned differently. Metal and concrete carcass allows ‘tthis broken configuration. Such modern construction technique wasn’t common in Interwar Lithuania (Kančienė 1993:27; Drėmaitė 2015:126). The laconic exterior is reminiscent of Functional style, while it still has traditional features like gable roof (which cannot be seen from the alley perspective).



The next building, just 50 meters further to the West, is easy to pass by. It doesn’t strike with its volume. But if you take some time to look at it, you’ll notice emotional shapes of expressionist *art deco* facade. The architect is unknown; the building, marked no.69 on *Laisvės* alley, is from year 1930 (*Kaunas 1918 – 2015* 2015:147).



“Poem of the sea” by Vytautas Bacevičius, written for organ in 1934, opens with similar broken line – a bass movement, reminiscent to a shape of a wave. In this for that time very unusual piece, kaleidoscopic form, chromatic passages and dissonant harmonies create a poetic image of restless and mystical nature. Bacevičius, who called himself a “tonal expressionist”, was the most daring figure of Lithuanian musical Modernism, if not something controversial. He was criticized for its cosmopolitan, sometimes machinistic compositions, which didn’t resonated well with the direction where the most artists were going – to more conservative and traditional expression. The composer wasn’t understood by most of his contemporaries. With his transcendental music ideas, which he developed deeply in exile after WW2, he became closer to the famous Lithuanian symbolist painter and composer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875 – 1911), whose legacy was recognized widely during Interwar (Stanevičiūtė 2015:259).

Let’s move on. On the right side is a former Savings Bank building (1940). It was designed by a young architect named Arnas Funkas – he is responsible for some of the most daring Modernism buildings in Kaunas. From the outside it has strict looks of Rationalism. Inside you can see a *art deco* council room with glass and metal construction ceiling. Nowadays it serves for Kaunas city government (*Kaunas 1918 – 2015* 2015:77).

The next building – standing just a bit further – is Central Post Office from year 1931. Created by F. Vizbaras, it is one of the best known from Interwar Kaunas and maybe the finest example of National Modernism style. The exterior and interior is full of ethnographic decor elements. Especially eye catching is the



facade with its large rounded corner windows (typical element Kaunas Modernism architecture) and huge imitations of wood carvings, which are made from concrete (*Kauno architektūra* 1991:155).

At the Western end of the Freedom alley is E. Ožeškienės street, named after Polish writer. The most noticeable building in this street is the modernistic Evangelical Reformed Church by



Karolis Reisonas (1894 – 1981), built in 1940. Reisonas was Latvian, who lived and worked in Kaunas. His impact on Kaunas cityscape was huge, as we'll see it in a bit. This church is situated near the slope, it's surrounded by trees. The organic connection with nature, clear volumes and rhythm of vertical windows (also a common feature

of Kaunas Modernism) radiate calmness to the passer-by. During Soviet time it was made into a tobacco factory warehouse, after that into a basketball hall; the parquet inside still has court line remains (*Kaunas 1918 – 2015* 2015:96).

Ožeškienės street leads to V. Putvinskio street, named in the honor of nobleman and public figure Vladas Putvinskis (1873 – 1929). Here are concentrated the most interesting, if not a bit extravagant apartment houses of Interwar Kaunas. They're situated near the sharp slopes of *Žaliakalnis*. It's still a very prestigious neighborhood, located next to the heart of Interwar city – Vytautas the Great War Museum and M. K. Čiurlionis National Art Museum. They are located in one building created by Vladimiras Dubeneckis, built in 1936. It is interesting to explore the organic interplay of the two facades, which are located on the opposite sides of the construction. Southern facade of the War museum is dominated by monumental central *avant-corps*, accompanied by two simpler ones on the sides and supported by main stairs, which also can function as a tribune. In front is *Vienybės* (Unity) square, on the left – a belfry with a carillon built inside; performances with it are still frequent today. Northern facade of the Čiurlionis museum has a different feel: a semi cylinder *avant-corps* with concrete spikes is an allusion to a crown – a modern reflection of a common motive in Čiurlionis paintings (Dubeneckis 2013:39).



The first Lithuanian Symphony of adequate proportions – an equivalent of a building of such national and cultural importance like this one – was written by Vladas Jakubėnas in 1932. Jakubėnas was the one who criticized Bacevičius for his cosmopolitan music style. Their confrontation created a discourse: what direction should Lithuanian composers choose

– should their music go with the trends of international Modernism or should it be based on lyrical Lithuanian themes like village life and nature (more than 80 percent of Lithuanian population was living in province during Interwar)? Jakubėnas neo-romantic, sometimes impressionistic symphony and Dubeneckis geometric early Functionalism style building resonate with these different points of view. However, the dualistic nature of the building relates to the form of the symphony, which is not divided into parts, but is written as a one big whole.

Just a bit further in Putvinskio street, the lower station of *Žaliakalnis* funicular is to be found. It is Kaunas Interwar modernisation relic and it's still beloved today. The journey up takes 1 minute and 38 seconds; we've reached *Žaliakalnis* district once again.





It is noticeable right away: the magnificent Christ Resurrection Basilica. It was started to build by the project of K. Reisonas in 1933 (the forms are similar to his Evangelical Reformed Church), but the Soviet occupation has left it unfinished – the church was made into a radio factory. As it happens, Resurrection Basilica has fulfilled its symbolic meaning – to be a monument for regained freedom of Lithuania – seventy years later, when it was consecrated in 2004. Because of its size and placing, it is visible from many Kaunas sites. It serves the function of a *city crown*, a concept championed by German modernist architect Bruno Taut (1880 – 1938) (Kleefisch 2003:39; Weston 2015:41).

Ascetic interior of Functionalism, white color, wide spaces, a dense rhythm of vertical windows, which allow the church to be full of daylight – all of this makes the huge volume of the Basilica feel lightweight. There's a big terrace on the roof sometimes used for ceremonies – a popular tourist attraction from which you could see all the city at the time of its construction. At this remarkable Interwar Kaunas creation, which rise was interrupted by another epoch, our walk comes to an end.

## CONCLUSIONS

The spread of Modernism aesthetic in Lithuania begun in the second decade of Interwar. Architects and composers, who came back from studies in Europe, started working and sharing their knowledge. Modernism became an essential part of Lithuanian culture.

It is especially evident in architectural legacy. Political situation determined, that development of architecture concentrated in Kaunas, where it accelerated phenomenally due to the high demand and the talent of professionals. A whole urban history layer – not just a few buildings or blocks – is an integral part of nowadays city. Architects didn't expressed Modernism ideas in their radical forms – in many cases the influence of Neo-Classicism style is still notable. More importantly, they assimilated it with local traditions; this connection creates an unique architecture landscape.

Conservatism and tight relation with folklore also signifies Lithuanian music Modernism. However, the discourse created by such figures as Bacevičius and Jakubėnas reveal that it wasn't a monolithic phenomenon – there was a tension between traditionalist and more progressive thought within.

In conclusion, the parallel of music and architecture allows to see, that Lithuanian Modernism was progressing around two ideals: ethnicity, as the seek to consolidate the national identity, and modernisation, as the mean to exist in the

same cultural context with other European countries. It was completely justified by the historic circumstances of the young republic. Lithuanian architects and composers weren't interested in revolt against the tradition (the inspiring force of Modernism in Western countries) – it wasn't established yet in a first place. They were rather creating it. Moreover, the comparison of emotional impact of music and architecture creations offers a deeper look into Lithuanian psyche: moderation, sensitive relation with nature, the seek of clarity.

## BIBLIOGRAPHY

**Drėmaitė 2016:** Drėmaitė, M. *Progreso meteoras. Modernizacija ir pramonės architektūra Lietuvoje 1918 – 1940 m.* Vilnius: Lapas, 2016.

**Dubeneckis 2013:** *Vladimiras Dubeneckis. Architektas gyvenimo ir kūrybos teatre.* Editors: Krištopaitytė, V., Sirvydaitė – Rakutienė, V. Kaunas: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, 2013.

**Kančienė 1993:** Kančienė J., Minkevičius J. *Architektas Vytautas Landsbergis – Žemkalnis.* Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1993.

**Kaunas 1918 – 2015 2015:** *Kaunas 1918 – 2015. Architektūros gidas.* Editor: Reklaitė, J. Vilnius: Lapas, 2015

**Kauno architektūra 1991:** *Kauno architektūra.* Editor: Jankevičienė, A. Vilnius: Mokslas, 1991.

**Kleefisch 2003:** Kleefisch – Jobst, U. *Architektur im 20. Jahrhundert.* Köln: DuMont, 2003.

**Lietuvos moderno pastatai 1998:** *Lietuvos moderno pastatai.* Editor: Baužienė, M. Vilnius: Savastis, 1998.

**Mulevičiūtė 2001:** Mulevičiūtė, J. *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918 – 1940.* Kaunas: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, 2001.

**Stanevičiūtė 2015:** Stanevičiūtė R. *Modernumo lygtys. Tarpautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje.* Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

**Tarpukario Lietuva 2008:** *Tarpukario Lietuva.* Editors: Vaičenonis J., Stonkus S. Kaunas: Šviesa, 2008.

**Weston 2015:** Weston, R. *Architecture Visionaries.* London: Laurence King Publishing, 2015.

**ANNA PLOTNIKOVA**

*Ukraine, Poltava*

*Lugansk national university by Taras Shevchenko*

### **Imagery of Istanbul in the Modern Turkish Literature: Traditions and Innovation**

In this article the author investigates the literary traditions and innovations in forming the Istanbul imagery in the modern Turkish Literature. Referring to the writings by the poets of the Ottoman Empire Times, the epoch of Zhulum and Tanzimat, as well as to the ones by the modern Turkish authors, the issues of the traditional Istanbul imagery elements and of “Istanbul text” in the works by the modern writers are brought up. Apart from that, the article concerns the issue of the mentioned imaginary method representation in the writings by E. Safarlie and V. Lorchenkov. The author concludes on O. Pampuk’s role in the imagery of Istanbul formation at the current stage of the Literature development process, as well as on the role of this imagery in the modern Turkish Literature.

**Key words:** tradition, innovation, novel, Istanbul imagery, Turkish Literature

**А.А. ПЛОТНИКОВА**

*Украина, Полтава*

*Луганский национальный университет*

*имени Тараса Шевченко*

### **Образ Стамбула в современной турецкой литературе: традиции и новаторство**

Каждый народ имеет свой город-символ, в образе которого представлены традиции веков и культурные особенности нации. Для турков это Константинополь-Византий-Стамбул, который традиционно был объектом осмысления и восхищения турецких писателей. Потому, безусловно, образ этого города находит свое отражение в творчестве турецких авторов: от поэтов Средневековья до Решада Нури Гюнтекина и Орхана Памука, и становится гармоничным компонентом «стамбульского текста» в современной турецкой литературе. К сожалению, на данном этапе не так много исследований посвящены проблеме образа Стамбула в турецкой литературе. Наиболее значительные, на наш взгляд, работы Е.В.Посоховой, М.В.Николаевой, А.С.Сулеймановой. Однако в большей степени они посвящены исследованию современной турецкой литературы

и межлитературным связям России и Турции. Цель данной статьи нам видится в исследовании эволюции образа Стамбула в турецкой литературе, выявление новаторских и традиционных его черт.

Образ Стамбула начинает путь своего становления в турецкой литературе в период становления Османской империи и захвата Константинополя в 1453 году. Империя Османов становится одной из крупнейших мировых держав, а ее столица – значительным культурным и политическим центром, в который стекались литераторы и творцы со всех концов страны, желающие занять свое место при дворе султана. С возникновением жанра авантюрной поэмы роль городской культуры и литературы в литературном процессе значительно усиливается, а, соответственно, одним из центральных урбанистических образов, наряду с Эдирне (Месихи «Городские смутьяны»), становится Стамбул. Поэты дивана косвенно касаются заявленного образа в своих лирических произведениях: в описании дворцов, мечетей и улиц столицы. Впервые как полноценный образ Стамбул был представлен в творчестве Джафера Челеби, в его «Поэме страсти». В части «Описание Стамбула» автор с помощью метафор и персонификации создает живой многогранный образ любимого города, который предстает в виде гордого героя-завоевателя:

Любовью Сирия к Стамбулу воспылав,  
Послушной сделалась, смилив свой гордый нрав.  
(Литература Востока 1996: 191)

Можно провести параллель Стамбул – султан, поскольку именно власть и сила султана и дома Османов ассоциировалась с этой столицей. В лучших традициях диванных поэтов Челеби обращается к городу с любовью и восхищением:

Красавец-город наш, как райский сад,  
Для государства создан и услад.  
(Литература Востока, 1996: 192)

Персонификация, параллелизм, аллегория, детализация, точность в описании отдельных его частей, а также несоспоримая положительная оценка всего, что символизирует собой город, – вот те черты, которые присущи образу Стамбула в литературе периода Османской империи, сформированные под влиянием диванной поэзии.

Историческая проза XI – XIII веков, особенно «Династия дома Османов» вводят хронотоп Стамбула в летописи и прозу, где часть действия происходит во дворцах и на площадях города. Часто в исторической литературе, например, в Истории Печевы, город называется

«Константинополь», как дань древней традиции. Исторические мотивы и темы присущи и современным турецким писателям, в произведениях которых поднимается вопрос событий прошлого, правителей и истории Османской империи сквозь призму современности. Недим Гюрсель в романе «Завоеватель» возвращает читателя к эпохе Мехмеда Фатиха и завоевания Константинополя. С помощью реалий автор воссоздает средневековый город. Особое внимание привлекает речь Мехмеда, в которой представлен образ Константинополя той эпохи глазами правоверных турков: «Эта обитель порока, этот город, гнойной раной зияющий посреди государства, должен быть завоеван» (Гюрсель 212: 197). Данный «роман-в-романе» близок по жанровым признакам к историческим летописям, которые как жанр активно развивались в литературе Османской империи.

В 17 веке с появлением и развитием сатиры как классического жанра данного периода, обличительных произведений и упадком династии, появляются произведения, обращенные к Стамбулу и наполненные сатирическим пафосом. Ярким примером является касыда Вейси «Наставление Стамбулу», где поэт указывает на недостатки городской жизни, власти султана и чиновников, обращается к жителям столицы с призывом одуматься. В данном случае мы видим собирательный образ – жители, властимушье – все они составляют образ города – центра власти, разврата, несправедности. Сквозь произведение проходит призыв к праведной жизни и справедливому правлению в стране.

Очевидно, что уже за небольшой промежуток времени в турецкой литературе формируется образ Стамбула. Изначальное восхищение поэтами этим городом подарило миру прекрасные поэтические образы, метафоры, которые в 19 веке заняли прочное место в прозаических произведениях турецких писателей романтической направленности. Борьба национальных и западноевропейских тенденций в турецкой литературе привносит изменения и в репрезентацию образа Стамбула в творчестве турецких писателей-модернистов.

Эпоха «зулюма» вносит негативный аспект в изображение Стамбула, поскольку жесткие условия социальной жизни не могли не найти свое отражение в творчестве литераторов. Меланхоличный тон, а иногда даже отчаяние превалирует в произведениях данного периода. Так, в своем стихотворении «Туман» Тевфик Фикрет называет Стамбул «ареной тирании», покрытой ядовитым туманом. Его произведение наполнено обличительным пафосом, едкостью метафор, мрачностью общего тона, повышенным эмоциональным тоном, проявляющимся в обилии восклицаний и обращений. В его стихотворениях Стамбул, как символ могущества и власти правителя, утрачивает свою традиционную символику и становится олицетворением тирании и деспотизма. Эта же черта характерна и для творчества других

писателей эпохи «зулюма». Так, в прозе Якуба Кадри Караосманоглу образ Стамбула представлен как символ государственной власти, безучастной к проблемам простого народа. В его романе «Чужак» речь идет о периоде Первой мировой войны. Противопоставление крестьянства интеллигенции, Стамбула всей Турции в условиях непрекращающейся борьбы – основная тема романа. И вновь обличительные мотивы и героический пафос, горечь от безразличия простых турок с судьбе родной страны звучат в монологах и размышлениях главного героя: «Я рассказывал им о Стамбуле, оккупированном войсками четырех держав, о захваченной греками территории от Измира до Бурсы, о французах, которые все еще удерживали Адану, о кровавых событиях в Урфе и Антепе. Я говорил, всматриваясь в лица моих собеседников, и ни на одном не видел не то что удивления, негодования, ужаса, но даже следов обыкновенного любопытства» (Кадри 1980: 8). Герой поражен тем, что никого не беспокоит судьба Стамбула, родной страны и не трогает происходящая повсюду несправедливость. Эта же проблема волнует и автора.

В литературе эпохи Танзимата наблюдаются новые веяния, вызванные политическими и социальными реформами в стране. Бесусловно реформы спровоцировали и существенные изменения в литературе: отказ от арабских и персидских заимствований, использование исключительно турецкого языка, что ознаменовало собой формирование «национальной литературы» в условиях новой Турецкой республики. Наиболее ярким представителем данного течения стал Ирфан Орга, популяризовавший образ Стамбула в романе «Портрет турецкой семьи». Двадцатый век с его революциями, войнами и переменами делает образ Стамбула более реалистичным, соответствующим духу времени, более полным, приобретающим одушевленность. Тему тоски по Стамбулу не обошел и Решад нури Гюнтекин: в романе «Королек птичка певчая» мотив тоски по родному городу, образ которого представлен с помощью реалий и художественных деталей, читатель буквально чувствует любовь героинь к родному городу: «Стоило ей вздремнуть хотя бы минутку, проснувшись, она уже начинала рассказывать бесконечный сон про наш особняк и рощу в Календере, о водах Босфора. Какая, надо думать, тоска гложет сердце человека, если он в несколько минут умудряется видеть такие длинные сны!» (Гюнтекин 1991: 9). Образ Стамбула также становится одним из центральных в системе образов романа Гюнтекина «Зеленая ночь» – все мечты, чаяния, надежды и разочарования героев связаны именно с этим городом. Герой-борец поднимает непростые вопросы социального устроения страны, вопросы, волнующие современников автора, вопрос о роли Стамбула в социальной и политической жизни Турции того периода. В собирательном образе города представлены политические и социальные противники главного героя.

Начиная с середины XX века, интерес к образу Стамбула возникает у современных турецких литературоведов и литературоведов в связи с празднованием 500-летия завоевания Византии. Поэты восхищаются городом, воспевают красоту османской столицы в традициях средневековой турецкой литературы. Здесь привлекает внимание творчество Орхана Вели, который родился в Стамбуле и считал его своим родным, хотя и вырос в Анкаре. В стихотворении «Я слушаю Стамбул закрытыми глазами» ритмично повторяется строка «Закрыв глаза, я слушаю Стамбул» (Вели, 2012), автор выстраивает образ города путем воссоздания его звукового фона города: шуршат листья, шум водовозов, звуки молотов, разговор, ругань, песни, что-то упало; тем самым добиваясь реалистичности картины изображаемого. Читатель воспринимает Стамбул через звуки, запахи, настроение и общий тон произведения.

Назым Хикмет также обращается к образу Стамбула: любовь к городу граничит с горечью разочарования и тоски. Его жизненные перипетии находят отражение в тоне поэзии. Меланхоличный тон, в традициях литературы XIX века, находит отражение и в творчестве писателя, однако его поэзии присущ и героический пафос, вызванный национально-освободительной борьбой в государстве. Мы видим, что в его поэзии воспоминания приводят лирического героя к образу любимого города: «Мой Стамбул, мой тюремный сон» (Хикмет 1952: 21). Горечью и сожалениями о судьбе родного города полные строки:

Говорят нельзя описать нищету моего Стамбула,  
Говорят, голод косит сотни.  
Говорят, чахотка по горло народ захлестнула,  
Говорят, крохотных девченок в ложах и подворотнях...  
Черные вести идут из далекого моего Стамбула.  
Город бедных трудолюбивых честных людей.  
Мой настоящий Стамбул! (Хикмет 1952: 21)

В традициях Вейси автор обличает пороки общества через обращение к персонафицированному образу города. Неоднократно в своих сборниках лирической и эпической поэзии Хикмет обращается к образу Стамбула. В «Дестане об освободительной борьбе» автор изображает Стамбул местом политической и внутренней борьбы героя. Образ Стамбула-борца представлен и в прозаическом творчестве Кемаля Тахира, а именно в романах «Уставший боец» и «Узник плененного города». Хронотоп Стамбула представлен в творчестве прозаика Яшара Кемаля: в романах «И птицы улетели» и «Рыбак в морской клетке» с помощью деталей, описаний и метафор создает образ современного города.

Современные турецкие писатели также обращаются к образу Стамбула. Так центральное место в романе «The Bastard of Istanbul» Элиф Шафак занимает образ культурной столицы Турции.

Но, безусловно, первенство в изображении Стамбула принадлежит Нобелевскому лауреату Орхану Памуку. Сегодня в творчестве писателя представлен наиболее комплексный образ древнего города, который становится одним из основных компонентов системы образов его произведений. По словам критиков, писатель «в поисках меланхолической души родного города» он «обнаружил новые символы столкновения и переплетения культур». Несмотря на дискуссию о политическом аспекте полученной премии, невозможно не согласиться со значимостью работ Памука в формировании образа Стамбула в современной турецкой литературе. Особенно ярко он раскрывается в романах «Джев-дем-бей и его сыновья», «Белая крепость», «Черная крепость», «Новая жизнь», «Снег», «Музей невинности» и, конечно, его мемуары «Стамбул: дом тишины», благодаря которому, как указывает Е. Посохова: «Стамбул вошел в так называемую «литературную географию» наряду с Дублином Дж. Джойса и Петербургом Ф.М. Достоевского..» (Посохова 2009: 189). В романе «Черная книга» писатель создает многослойный и полифоничный образ Стамбула, увиденный глазами главного героя Галипа. Его город, впитавший в себя всю тысячелетнюю историю, раздираемый противоречиями Востока и Запада, гармонично сосуществующими в нем. Стамбульские кварталы с печатью исторических событий предстают перед глазами читателя, заставляют задуматься над смыслом жизни и своем месте в мире, о вечном и мимолетном, национальном и зарубежном. Проблема изменений в городе, уничтожении старых районов, их сжигании и строительству новых, представлена в размышлениях героя о ритуальных кострах: «Я знаю и предупреждаю: никто не уберется от трагедий, что произойдут в тот день в этом опасном районе, который будет огорожен колючей проволокой и объявлен запретной зоной. С балконов, где когда-то наслаждались сияющей луной, серебрившей шелковые воды Босфора, мы будем теперь наблюдать свет голубоватого дыма от костров, на которых в спешке сжигают оставшихся незахороненными покойников. Мы почувствуем щекочущий ноздри, резкий, смешанный с плесенью запах мертвецов, гниющих по берегу Босфора, на столах, за которыми когда-то мы пили раки, вдыхая одуряющий аромат багряника и женских рук» (Памук 1999). Символизм текста поражает своей философской глубиной и экспрессивностью.

В романе «Стамбул: воспоминания о городе» писатель качается как бедных, так и богатых районов города. Герой испытывает чувство печали, тоски о родном городе, одиночества и страха. Ностальгия о былой славе города заложена в каждой отдельной детали города. Сам же Стамбул



предстает в виде музея, законсервировавшего славу бывшей столицы эпохи династии Османов. Как подметил Е. Онищенко «печаль – одушевление красоты Стамбула» (Онищенко 2007: 9). Орхан Памуку удалось сублемировать традиции репрезентации образа своих предшественников и внести в него характерные для XX века западноевропейские веяния, еще раз доказав, что Стамбул – город, где соединились Восток и Запад. В образ города Памук привносит автобиографизм, поскольку изображает его сквозь призму собственных воспоминаний и неизменно добавляет собственную оценку.

В интервью Г. Шульпякову «В моем Стамбуле всегда идет снег» Орхан Памук о видении образа Стамбула говорит: «Это черно-белый образ, образ города, в котором идет снег. В моем Стамбуле всегда идет снег. В нем разлита ностальгия. Он очень меланхоличный, мой Стамбул» (Памук 2004: 104). В романах писателя мы видим меланхоличный образ города, убогость и серость, обыденность которого выступает контрастом пышному и красочному Стамбулу периода Османской империи. Автор постоянно поднимает вопрос о его внутренней пустоте, спрятанной за яркими вывесками и шумной жизнью, и сам говорит о возникающем чувстве проигрыша, вызываемом созерцанием изнанки города. Безусловно, тема Стамбула для Памука является первостепенной, поскольку для него это родной город, и вдалеке от родины писатель испытывает ностальгические чувства, переосмысливает его место в современном мире. Биографический аспект творчества Памука исследует Е.В. Посохова в статье «Биографические истоки диалогического мировоззрения Орхана Памука», где автор делает вывод о том, что «воспитание, образование, литературные влияния и образ жизни Орхана Памука способствовали формированию его диалогического мировоззрения, нашедшего отражение в его романах, поскольку он постоянно находился и находится на стыке восточной и западной культур» (Посохова 2010: 76). Именно поэтому в его творчестве образ Стамбула представлен в двух аспектах: с позиции традиционного турецкого восприятия роли города и с позиции западноевропейского восприятия. О влиянии Запада на творчество турецких писателей, а именно о новом восприятии Стамбула в интервью Памук пишет: «Дело в том, что многие тексты европейских авторов о Стамбуле – Нерваля или Готье – сильно повлияли на турецких писателей. Они стали по-другому воспринимать город, а стало быть, и сам город стал меняться» (Памук 2004: 105). Тема Стамбула и «стамбульский текст» становятся первостепенными в наследии турецкого писателя и находят отражение в творчестве его последователей.

Последние десятилетия тема Стамбула и традиции Орхана Памука привлекают внимание современных писателей. Кроме того важное место в современном литературном процессе занимает взаимовлияние современной

турецкой и зарубежной литературы, ввиду чего образ Стамбула находит свое новое выражение в творчестве зарубежных авторов. Одним из писателей, обратившихся к теме Турции, является азейбарджанский писатель Эльчин Сафарли, которого зачастую читатели считают турецким автором, так как стиль его письма близок к турецким писателям, а местом действия его «турецких романов» становится именно Стамбул. Любопытно, что писатель видит город глазами своих героинь, его улицы, прохожих, Босфор, Турцию. Самым ярким произведением писателя, действие которого происходит в Стамбуле, был роман «Туда без обратно», который критики называют одним из самых шокирующих и провокационных произведений писателя. В нем нет места меланхоличному тону в традициях О. Памука, только жесткость, сарказм и хлесткие выражения. В самом начале романа город характеризуется устойчивым клише: «Я живу и работаю в Турции. В городе контрастов Стамбуле» (Сафарли, 2014: 7). Главная героиня романа – русская проститутка – называет его «настоящей биржей женских тел» (Сафарли, 2014: 8). Эротизм и провокация, реалистичность изображаемого – с помощью этих приемов автор строит образ современного Стамбула, символом-деталью которого становится персонифицированный образ Босфора, к которому неоднократно обращается героиня: «С Босфором я та самая Александра... <...> Со дня переезда в Стамбул мой наилучший собеседник – Босфор» (Сафарли, 2014: 28). Персонификация образа Стамбула в романе происходит путем персонификации образа Босфора, который является другом героини, близким ей «человеком», частью ее жизни: «В компании Босфора пишу этот дневник. На обложке толстого блокнота рисунок Галатской башни. Босфор рядом – молчит, иногда вздыхает, посылая к берегу ощетиненные волны. <...> *Босфор просит верить*» (Сафарли, 2014: 29). В интервью на вопрос о турецких мотивах в своем творчестве Сафарли пишет: «Турецкая» тема в моих книгах была хорошо воспринята читателем в России и Украине – в странах, где повышенный интерес к восточной культуре. Признаюсь, и для меня эта тема была интересна в тот период в силу того, что я определенное время прожил в Стамбуле» (Сафарли 2011). Как видим, и в творчестве Сафарли можно выделить биографический аспект, который, несомненно, находит свое отражение в формировании образа Стамбула.

Современные русские писатели также обращаются к Стамбулу и турецкой теме в своих произведениях. Так, В. Лорченков в романе «Прощание в Стамбуле» обращается к Стамбулу, сравнивает героя с ним как мимолетное и вечное: «Я маленький шрам на пестрой шкуре Стамбула» (Лорченков, 2009: 5). Метафоричность и аллегория – основные приемы, которыми пользуется автор, изображая Стамбул. В традициях О.Памука он обращается к дождю как художественной детали. Дождь и сырость – маркеры современного города, меланхоличность и воспоминания – его вечные спутники: «и нет

в этом мире ничего, кроме серого низкого стамбульского неба, мокрого сырого стамбульского пляжа и чаек, белыми пятнышками осыпавших его. И меня» (Лорченков, 2009: 5). Воспоминания о Стамбуле неизменно вызывают отклик в душе героя и наталкивают его на философские размышления: «Я выбросился на осенний пляж Стамбула, и мне не найти дороги обратно. <...>Волны Босфора крадут песок с моего пляжа, где я лежу один. Босфор. Что же, неплохое место для разочаровавшегося в себе писателя. Кажется здесь изумлял турок своими упражнениями в плавании Байрон. Сюда несся экспресс Грина и Кристи. Отсюда сбежал Памук» (Лорченков, 2009: 27 – 28). Несомненно, интертекстуальность романа Лорченкова не столь глубока, в сравнении с творчеством Орхана Памука, однако отдельные реминисценции заставляют читателя задуматься о роли Стамбула в мировой литературе и культуре. На данном этапе философизм и интертекстуальность свойственны образу Стамбула в современной литературе.

Таким образом, итоги рассмотрения процесса становления и развития образа Стамбула в литературе Турции, а также его влияние на творчество современных турецких и зарубежных авторов позволяют сделать вывод о первостепенной важности традиций средневековой турецкой литературы в его репрезентации, о влиянии западноевропейских веяний на формирование образа города в XIX – XX веках. Сегодня традиции средневековой литературы, национальной литературы девятнадцатого века находят свое отражение в творчестве современных турецких авторов. Новаторством изображения Стамбула в творчестве О.Памука можно назвать синкретизм национальных традиций и западноевропейских техник, применяемых автором для создания полифоничного образа. Турецкий постмодернизм Памука и его «стамбульский текст» находит отклик в работах последователей – современных писателей не только Турции, но и всего мира.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Вели 2012:** *Поэзия о Стамбуле*, 2012 [online]: <http://www.turtropa.ru/%D1%82%D1%83%D1%80%D1%86%D0%B8%D1%8F/2012/05/14/%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F-%D0%BE-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D1%83%D0%BB%D0%B5/>

**Гюнтекин 1991:** Гюнтекин Р.Н. *Птичка певчая*: Роман. М., 1991.

**Гюрсель 2012:** Гюрсель Н. *Завоеватель*. М., 2012.

**Кадри 1980:** Кадри Караосманоглу Я. *Чужак*, Л., 1980.

**Литература Востока 1996:** *Литература Востока в средние века: Тексты*. М., 1996.

**Лорченков 2009:** Лорченков В.В. *Прощание в Стамбуле*. М., 2009.

**Онищенко 2007:** Онищенко Е.А. *Лауреаты Нобелевской премии в области литературы за 2006 год*, Южно-Сахалинск, 2007.

**Памук 1999:** Памук О. *Черная книга* / Перевод В. Феоновой, М., 1999 [online]: [http://www.lib.ru/INPROZ/ORHAN/blackbook.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/INPROZ/ORHAN/blackbook.txt_with-big-pictures.html)

**Памук 2004:** Памук О. «В моем Стамбуле всегда идет снег»: [беседа с писателем] / зап. Г. Шульпяков, Ж.: Иностранная литература, №3, 2004.

**Посохова 2009:** Посохова Е. В. Образ Стамбула в диалоге Востока с Западом, Сб.: *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст., Бердянськ: Вип. XXII, 2009.

**Посохова 2010:** Посохова Е. В. Биографические истоки диалогического мировоззрения Орхана Памука, Сб.: *Вісник СевНТУ* [Текст] : [зб. наук. пр.], Севастополь: 1995.

**Сафарли 2011:** Сафарли Э. «Турецкая тема в моих книгах меня сейчас раздражает...» [беседа с писателем] / зап. С. Закаряев // 1news.az. – 26.12.2011[online]: <http://www.1news.az/interview/20111226020829460.html>

**Сафарли 2014:** Сафарли Э. *Туда без обратно*. М., 2014.

**Хикмет 1952:** Хикмет Н. *Лирика*. Ж.: Огонек, №22 (май), 1952.

**TIGRAN SIMYAN**

*Armenia, Yerevan*

*Yerevan State University*

## **Towards Understanding the Concepts of “Modern” and “Modernism” in Modern German Literary Studies (On the examples of encyclopedias and literary dictionaries)**

In this paper, you can find the analysis of the semantic network of concepts of “Modern”, “Modernism” on the examples of modern German literature studies. The stated problem is analyzed on the materials of modern German teaching textbooks and literary encyclopedias, since the specified type of literature is the “central” and at the same time is a “benchmark” for the scientific community and scientific younger generation (students, post-graduate/doctoral students, etc.). In the course of the analysis, semantic “noise” is revealed, as the terms are used in different discourses (literary, philosophical, sociological, etc.). Different understandings of the “Modern” concept are connected with different approaches, criteria and codes of interpreters. The German concept of “Moderne” indicates not only the modern era, but also modernism – «Modernismus» as a literary trend after 1914. In German literary studies, the synonym of modernism is the phrase Classic Modern – “Klassische Moderne”.

**Key terms:** Modern, New Times, Modernity, Modernism, Classic Modern/Klassische Moderne.

**ТИГРАН СИМЯН**

*Армения, Ереван*

*ЕГУ*

## **К пониманию понятий «модерн» и «модернизм» в современном немецком литературоведении (на примере энциклопедий и литературных словарей)**

Цель данной статьи – попытка восполнить существующий пробел по данной проблеме, проанализировать семантическую сеть понятий «модерн», «модернизм» на примере современного немецкого литературоведения.

Материалом данной статьи стали немецкие учебно-методические пособия и литературоведческие энциклопедии, поскольку указанный тип литературы является «центральным», главным медиатором знаний для подрастающего научного поколения (студенты, аспиранты / докторанты и т.д.). Новизна данной проблемы в русскоязычном пространстве заключается в том, что смысловые интерпретации терминов «модерн», «модернизм» использованных в немецких литературоведческих словарях и учебниках неоднозначно воспринимаются в русскоязычном научном сообществе. До сих пор слышны семантические «шумы» (в семиотическом смысле), «ассонансы». Разобщенность русскоязычного и западноевропейского дискурсов по данной проблематике, как нам кажется, являются причиной «разнотчений», произвольных и неправильных использований и интерпретаций данных понятий.

Хотя за после годы в русскоязычном пространстве написано немало статей о понятийной проблеме «модерн», «модернизм» (Хализев 2005: 374-376, Ушакова 2010: 109-114, Бранская/Панфилова 2015: 264-267 и др.), однако, на наш взгляд, эта проблема остается в русскоязычной научной литературе пока нерешенной, но сначала надо разобраться как используются эти термины в литературоведческой, философской, культурологической и в социологической литературе Запада.

### **А) Понятие «модерн» (Moderne (die), Neuzeit, New Times, Modernity, Temps modernes)**

В немецком языке слово «modern», как прилагательное, означает модный, современный (от лат. modernus – модный, современный). Известно, что в диахронии «картина мира», культура, ценности меняются, место старого занимает новое, которое обозначается словом «modernus»,

«modern»\*. Например, в V в. слово «modernus» противопоставлялось «antiquus», чтобы «провести различие между современностью, ставшей христианской, и языческим римским прошлым» (Хабермас 2005:235). Само слово может обозначать все, что приходит вместо старого.

Во время всем известных споров «древних и новых» (Querelle des Anciens et des Modernes), апологетов классицизма с романтиками, в 1687 г. Шарль Перро, выступая во Французской академии словом «modernus» обозначил начало Просвещения, таким образом новые времена (Moderne, die) взяли вверх над античностью и традицией прошлого (Metzler Lexikon 2008: 508). Как видно из вышесказанного, Ханс-Ульрих Зибер толкует термин «Moderne» в широком смысле слова как индикатор исторических процессов (секуляризация, технологизация / индустриализация, индивидуализация), что вполне приемлемо. Хабермас по этому поводу замечает, что ««moder-nitas» всякий раз выражает сознание эпох, соотносящих себя с прошлым и древностью и понимающих себя как результат перехода от «старого» к «новому» (Хабермас 2005:8)\*\*». Хабермас в своих размышлениях эпоху модерна и новые времена обозначает двумя словами «Moderne, Modernität»\*\*\*.

Человек в историко-социальном плане в 19 веке из «фрагментарного, противоречивого, индивидуального холистического общества» попадает в динамический процесс эпохи модерна\*\*\*\*, основными индикаторами которого являются индивидуализация, дифференциация, специализация, технологизация, секуляризация, рационализация, сциентизация, «расколдование мира» (М. Вебер) (Metzler Lexikon 2008: 509). Макс Вебер в своей программной лекции «Наука как призвание и профессия» (1918) отмечает также, что «научный прогресс является частью, и притом важнейшей частью, того процесса интеллектуализации, который происходит с нами на протяжении тысячелетий и по отношению к которому в настоящее

---

\* Также воспринимаются реализм, натурализм по отношению к романтизму. Это же не означает, что реализм, натурализм должны восприниматься как «измы» модернизма, но могут восприниматься как «измы» эпохи модерн (Modernity, Modern Times, modern, temps modernes), что, как метко замечает Юрген Хабермас, связано с понятиями «революция, прогресс, эмансипация, развитие, кризис, дух» (Хабермас 2003: 12, 13).

\*\* «Mit wechselndem Inhalten drückt “Modernität” immer wieder das Bewußtsein einer Epoche aus, die sich zur Vergangenheit der Antike in Beziehung setzt, um sich selbst als Resultat eines Übergangs vom Alten zum Neuen zu begreifen» (Habermas 1980: on-line).

\*\*\* Следует обратить внимание, что русский переводчик Б.М. Скуратов термин Хабермаса «Modernität» поменял на «modernitas». В примечании сказано: «По-русски этот термин чаще всего переводится как «современность» (Хабермас 2005:341). Я совершенно согласен с переводом, но не ясно почему «Modernität» («современность») поменял на «modernitas»? Но из контекста очевидно, что Хабермас, используя слово «Modernität», имеет в виду не просто современность в обыденном понимании, а эпоху («Moderne»).

\*\*\*\* См. подробнее (Гавров 2009: on-line).

время обычно занимают крайне негативную позицию. [...] возрастающая интеллектуализация и рационализация не означает роста знаний о жизненных условиях, в каких приходится существовать. Она означает нечто иное: люди знают или верят в то, что стоит только захотеть и в любое время все это можно узнать; что, следовательно, принципиально нет никаких таинственных, не поддающихся учету сил, которые здесь действуют, что, напротив, всеми вещами в принципе можно овладеть путем расчета. Последнее в свою очередь означает, что мир расколдован» (Вебер 1990: 713, 714).

Важную роль на «расколдование мира» сыграла распространение механических индивидуальных часов в Западной Европе, которое разделило время от пространства и дало возможность четко структурировать «зону» дня (например, рабочего дня). [...] В обществах, предшествующих современности, пространство и место во многом совпадают, поскольку пространственные параметры социальной жизни для большей части населения и в большинстве отношений заняты «присутствием», то есть деятельностью в определенном окружении. Наступление современности все больше отрывает пространство от места, способствуя развитию отношений между «отсутствующими» другими, удаленными в смысле своего местоположения от любой данной ситуации личного взаимодействия» (Гидденс 2011: 131, 132). Неспроста часовая промышленность стала развиваться в западных странах (Швейцария, Франция, Германия, Англия, США). Именно в этих странах произошел переход применения времени от экстенсивного к интенсивному. Разъединилось пространство и время, но «соединились» деньги и время («Zeit ist Geld»).

Надо учесть еще одну важную деталь, а именно, что эпоха\* модерна, по сути, является следствием «духа» Просвещения. Хабермас в своей статье «Концепции модерна. Ретроспектива двух тенденций», говоря о восприятии философии эпохи модерна, отмечает, что философия «воспринимает модерн в качестве дитяги Просвещения» (Хабермас 2005: 237). Именно основополагающие идеи Просвещения (прогресс, просвещение, рационализация и т.д.) стали основой технологизации, индустриализации Европы, и архитектура, одна из ведущих отраслей знаний, связанных с искусством, должна была удовлетворить запросы по застройке и планированию городов.

Если задаться вопросом, а какой хронологический отрезок времени занимает эпоха модерна, то у западных исследователей ответы почти

---

\* Под новой эпохой мы понимаем новые социокультурные, психологические сдвиги в диахронии. Александр Неклесса метко заметил, что эпохи – это крупные временные сегменты, во время которого меняется «строй ума, 'большие смыслы' судьбы людей» (Неклесса 2000: on-line)

совпадают, с небольшими различиями. Если с позиции философии эпоха модерна начинается с 18 века, с Просвещения, то эпоха предмодерна (Т.С.), по Хабермасу, с три великих события (открытие Нового света, Ренессанс, Реформация), произошедшие около 1500 г. «образуют порог эпох между Новым временем и Средними веками» (Хабермас 2003:11). По Элвину Тоффлеру, эпоха модерна тоже дает о себе знать только после 1650-1750 гг. (Тоффлер 2004:53). Конечно, сам Тоффлер не использует в своей работе «Третья волна» («The Third Wave», 1980) термин «модерн», но описанная им «вторая волна» (промышленная) по сути совпадает с технологическими, индустриальными, социокультурными трансформациями эпохи модерна. Тоффлер считает, что после «первой волны» (аграрной) вторая вступает в свои права разрушив коды «первой волны» – стандартизация, специализация, синхронизация, концентрация, максимизация, централизация (Тоффлер 2004: 92-117).

В немецком социологическом дискурсе существует также понятие, в противовес «первому модерну» («erste Moderne» = «вторая волна»), «второй модерн» («zweite Moderne»), введенный Ульрихом Беком для обозначения «незавершенного проекта модерна» (Хабермас), мирового модернизационного проекта в Латинской Америке, в Азии, в Африке, в Арабских странах в эпоху глобальности, информационной и цифровой эры, а также для индикации эпохи «новой непрозрачности» («neue Unübersichtlichkeit») (Habermas 1985) и «общества риска» («Risikogesellschaft») нашего времени (см. подробнее: Beck 2001 [1986], Бек 2000). Если рассмотреть проблему с точки зрения капитализма в его историческом развитии, то «первый модерн» охватывает торгово-финансовую (XV-XVIII вв.) и индустриальную (XVIII-XX вв.), тогда как «второй модерн» современную и геозкономическую (См.: Неклесса 2000: on-line).

В четвертом номере журнала «НЛЮ» Николай Поселянин подчеркивает в российском контексте проблему понимания термина «modernity». Он при переводе иностранных участников дискуссии «modernity», «modern» передал словами «модерность» и «модерный», а не «модерн» и «модернизм» (Поселянин 2016: on-line). Последний термин при всех обстоятельствах неприемлем для обозначения модернистской литературы 1910-1930-х гг. Но обозначение эпохи модерна словом «модерность», а прилагательное «модерный» как эквивалент английского «modern» и вместо прилагательного «модернистический», считаем полностью легитимным. Обоснованность сказанного Поселянина можно проаргументировать на примере неправильного перевода на русский язык название книги Энтони Гидденса «The Consequences of modernity» (1990) как «Последствия



современности» (2011). Приемлемым переводом было бы «Последствия модерна», Поселянин, по всей вероятности, перевел «Последствия модерна». Вся проблема в том, что еще в русском научном дискурсе активно понятие «(венский) модерн» и до сих пор еще мешает не контактированному восприятию и переводу названия книги Гидденса «Последствия модерна». Переводчик книги Гидденса Г.К. Ольховиков не учел в слове «современность», как метко указал Поселянин, сему «текучесть актуальности», ведущую к идеологическим искажениям» (Поселянин 2016: on-line).

### **Б) Понятие «модернизм»**

В немецкоязычной литературе термин «модерн» (Moderne, die, на англ. Modernity) указывает также на новые ценностные, социально-исторические, (эстетические) категориальные, поэтологические сдвиги в обществе и литературе. В немецком языковом сознании слово «Moderne» используют для обозначения:

1. «современного, нового или новейшего времени (и ее духа)» («die moderne, neue oder neueste Zeit [und ihr Geist]») (Duden (Moderne): on-line),
2. «новое течение в литературе, искусстве или в музыке» («moderne Richtung in Literatur, Kunst oder Musik»). Синонимичность понятий зафиксировано эксплицитно в немецком языковом пространстве в 1915 г., поскольку понятие «модерн» было введено в словарь правописания Дудена в 1915 г. (Duden: on-line).

Неспроста немецкий профессор Ханс-Ульрих Зибер в статье «Moderne, die» «Metzler Lexikon»-а после описания эпохи модерна переходит к описанию особенностей литературы модернистов (модернизма). Из сказанного можно заключить, что термин «Moderne» используется также как синоним русского термина «модернизм» (=Modernismus)\*.

Если обратиться к традиции англоязычной литературы, то сами модернисты не обозначили свою деятельность термином «модернизм». Исследователь зарубежной литературы Ольга Ушакова использует англоязычную антологию 1927 г., изданную Робертом Грейвсом и Лаурой Райдинг «A Survey of Modernist Poetry» («Обзор модернистской поэзии», 1927)\*\* для аргументации использования раннего термина «модернизм»

---

\* Интересно, что в постсоветском учебнике под ред. Николая Гуськова термин «модерн» используется в немецкой традиции, как синоним модернизма, поскольку в рубрике «От редакторов» подчеркивается, что данное издание намерено обогатить «представление о литературном процессе, научной и театральной жизни, литературном быте 1910-30-х гг.» (Литературный процесс... 2013: 3).

\*\* Заметим, что профессор Ушакова название антологии перевела как «Обзор модернистической поэзии» (Ушакова 2010:109)

(Ушакова 2010:109). Думается, что надо было перевести не «Обзор модернистской поэзии», а «Обзор поэзии модернистов». При таком переводе становится очевидным, что сами актеры литературного поля (Грейвс, Райдинд) обозначали себя *модернистами*, т. е. приверженцами нового, модерности (= нем. Modernität), но пока индикация всего литературно-эстетического процесса понятием «модернизм» не зафиксировалась.

Следует четко провести демаркационную линию между эпохой модерн и предмодернизмом, выступающим в качестве «прелюдии» модернизма как литературно-эстетического «изм»-а. Предмодернизмом\* мы условно обозначим инновативное в искусстве, эстетике и литературе XIX века до литературы модернизма. Например, Ирмгард Швайкле в словарной статье «Modernismo» (1990) (=Modernismus) латиноамериканское и испанское литературное течение приблизительно 1890-1920-х гг. («Поколение 98», «ультраизм») считает модернистической поэзией (Schweikle 1990: 309). Мы считаем это суждение отчасти правдивым и обоснованным. Во избежание семантических «шумов», латиноамериканскую и испанскую литературу с 1890-х по 1914 г. целесообразнее считать «прелюдией» модернизма, чем проявлением модернизма, поскольку в латиноамериканской и испанской поэзии до начала Первой мировой войны (Унамуно, Маэсту, Бароя, братья Мачадо, Пидал, Хименес и т.д.) в общем плане не проявляются контитутивные особенности модернистических текстов.

Испанский модернизм – ультраизм (от лат. Ultra – «ультра», «далее», «за пределы») – берет свое начало в Мадриде 1919 г. уже после Первой мировой войны и сходит со сцены в 1922 г., когда прекращается издаваться

---

\* Юрий Боров в своем учебнике «Эстетика» предмодернизм определяет, как «первый (начальный) период художественного развития эпохи авангардизма; группа художественных направлений в культуре второй половины XIX в., открывающая целую стадию (стадию утраченных иллюзий) новейшего художественного развития. В период предмодернизма особенности модернизма только складывались [...]» (Боров 2002:311). Как видно из приведенной цитаты, общность в понимании термина предмодернизм заключается в том, что предмодернизм указывает предвосхищающий модернизм промежуток времени, охватывающий примерно 120-130 лет. Нами предложенный термин «предмодернизм» помогает избежать еще одного терминологического «шума». Герман Баар все антинатуралистические «измы» и тенденции в литературе и искусстве (импрессионизм, символизм, неоромантизм, декаданс) обозначает «erste Moderne» («первый модерн»), а произведения культурного круга «молодая Вена» (Jung-Wien) (Гофманшталь, Шнитцлер, Зальтен, Альтенберг) «вторым модерном или венским модерном», а также мюнхенский «кружок Георге» (Georgekreis) (Schweikle 1990: 173-174, 229). На нынешнем этапе эти термины совпадают на уровне означающего с терминами Ульриха Бека в социологическом дискурсе, но совершенно разные в плане означаемых. Во избежание семантического «шума» литературно-эстетические тенденции в Вене 1890-1900-х гг., предлагаем обозначать термином «предмодернизм».

журнал «Ультра». Швайкле, обозначив проявление модернизма в латиноамериканской и испанской литературе 1890-1920-х гг., отчасти права, поскольку «зачином» испанского модернизма является программный текст «Ультра (Манифест молодых писателей), подписанный Хавьер Боведой, Сесар А. Кометом, Гильермо де Торре, Фернандо Иглесиасом, Педро Иглесиас Кабальером, Педро Гарфиасом и т.д., а также манифест «Manifesto vertical ultraísta» (1920)\*. Кроме ультраизма, в латиноамериканском и испанском модернизме огромную роль сыграл чилийский поэт Висенте Уидобро (1893-1948), ставший основателем креасьонизма (от исп. crear – «создавать», «творить»). Для последователей креасьонизма (Х. Диего, Х. Ларреа, Г. де Торре) язык становится материалом для построения субъективированных поэтических миров с помощью ассоциативных образов, метафор, игр со словами, гласными и буквами (Schweikle 1990: 90). А с 1924 г. испаноязычные модернистические течения ультраизм и креасьонизм «выливаются» в сюрреализм (Schweikle 1990: 90)\*\*.

В немецком литературоведческом дискурсе модернистическая литература обозначается понятием «Klassische Moderne» (классический модерн = модернизм), четко разграничивая и не смешивая «классический модерн» с авангардными «измами» (футуризм, дадаизм, сюрреализм). В немецком литературоведении понятие «Klassische Moderne» (Детлеф Пойкерт) обрамляет немецкую литературу 1918-1933 гг. (Peukert 1987; Delabar 2010). Вполне обосновано прилагательное «классический» с позиции конца XX или начала XXI века, поскольку литература модернистов уже стала вполне классической, а авторы – «старыми» классиками (Кестнер, Гессе, Т. Манн Деблин, Брехт, Цукмаер, Пискаатор и т.д.)

Таким образом, можно подытожить, что после средневековой эпохи приходит Новое время или эпоха модерна (нем. Moderne), «модерность» (англ. Modernity) как «незавершенный проект» и русским эквивалентом на данном этапе можно считать еще две «рабочие» означающие «модерность» и «модерный». Понятие «модерн» в немецком философском, социологическом дискурсах хронологически разделяется на два периода: «первый модерн» (ок. 1500 до 1960-1980-х), «второй модерн» (с 1990-х до по настоящее время). Разное понимание понятия «модерн» связано с разными подходами, критериями и кодами интерпретаторов. Немецкое

\* См. манифесты (Называть вещи своими именами 1986:236-243).

\*\* Интересно, что в постсоветском учебнике под ред. В.М. Толмачева, ультраизм и креасьонизм описываются в 2 главе «Горизонты европейского авангарда» вместе с авангардными «измами» (футуризм, дадаизм, сюрреализм) (Новикова 2014: 110-117). Пример показывает, что в постсоветском литературоведческом дискурсе еще нет четкого разграничения между модернизмом и авангардизмом.

понятие «Модерне» указывает также на «модернизм» («Modernismus») как литературное течение после 1914 года. В немецком литературоведении синонимом модернизма является также словосочетание «классический модерн» (Klassische Moderne).

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Бек 2000:** Бек У. *Общество риска: На пути к другому модерну*. М.: Прогресс-Традиция, 2000.

**Борев 2002:** Борев Ю. *Эстетика: Учебник*. М.: Высшая школа, 2002.

**Бранская / Панфилова 2015:** Бранская Е. В. Панфилова М. И. Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // *Инновационная наука, Т. 1, N 3*, сс. 264-267 / <http://elibrary.ru/download/77893807.pdf> -20.09.2016.

**Вебер 1990:** Вебер М. *Избранные произведения*. М.: Прогресс, 1990.

**Гавров 2009:** Гавров С. Н. *Модернизация России: постимперский транзит* (Гл. 1. Модернизация. Человек эпохи модерна), University of Nebraska – Lincoln, 2009. E-Book /

**Гидденс 2011:** Гидденс Э. *Последствия современности*. М.: Праксис, 2011.

**Литературный процесс... 2013:** *Литературный процесс в России от эпохи модерна к эпохе авангарда: Новые материалы. Исследования поэтики* (под ред. Н.А. Гуськова). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013.

**Называть вещи своими именами 1986:** *Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века*. М.: Прогресс, 1986.

**Неклесса 2000:** Неклесса А. Конец эпохи Большого Модерна // *Знамя, 2000, N 1* / <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/1/nekles-pr.html> -20.10.2016.

**Новикова 2014:** Новикова Н. К. Испаноязычный авангард. Креасьонизм и ультраизм // *Зарубежная литература XX века. В 2 тт. Т. 1. Первая половина XX в.* (под ред. В.М. Толмачева). Т. 1. М.: Юрайт, 2014.

**Поселянин 2016:** Поселянин Н. Испытание модерностью // *НЛО, 2016, 4 (140)* / <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/ispytanie-modernostyu.html> – 24.10.2016.

**Тоффлер 2004:** Тоффлер Э. *Третья волна*. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004.

**Ушакова 2010:** Ушакова О. М. Модернизм: о границах понятия / *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, 2010. Вып. 6 (12), сс. 109-114 / <http://www.rfp.psu.ru/archive/6.2010/ushakova.pdf> -20.09.2016.

**Хабермас 2003:** Хабермас Ю. *Философский дискурс о модерне*. М.: Весь Мир, 2003.

**Хабермас 2005:** Хабермас Ю. *Политические работы*. М.: Праксис, 2005.

**Хализев 2005:** Хализев В. Е. *Теория литературы: Учебник*. М.: Высшая школа, 2005.

**Beck 2001:** Beck U. *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne. 1. Auflage* [1986] [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

**Delabar 2010:** Delabar, Walter. *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-1933*. Berlin: Akademie Verlag 2010.

**Duden (Moderne):** on-line: Duden (Moderne, die) / <http://www.duden.de/rechtschreibung/Moderne> -20.09.2016.

**Duden (Modernismus):** on-line: Duden (Modernismus, der) / <http://www.duden.de/rechtschreibung/Modernismus> – 20.09.2016.

**Habermas 1980:** Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt // Die Zeit, 08.09.1980 / <http://www.zeit.de/1980/39/die-moderne-ein-unvollendetes-projekt> -20.09.2016.

**Metzler Lexikon 2008:** *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe* (Hrsg. von A. Nünning). 4. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler, 2008.

**Peukert 1987:** Peukert D. J. K. *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987.

**Schweikle 1990:** Schweikle I. Modernismo. In: Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen (Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle). 2. Überarbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler 1990.

## VIKTORIYA TROSTOHON

*Ukraine, Kyiv*

*Graduate Student at Borys Grinchenko Kyiv University*

### Prerequisites of Posthumanism in Edith Södergran's Poem "Fragment"

Hitherto various approaches to analyzing Edith Södergran's legacy were used ranging from biographical method to feminist and even to post-feminist studies. The poet of such a large scale and uniqueness attracts much scholarly attention still, almost 100 years since her death.

I propose that Edith Södergran's body of work contains the origins of posthumanist ideology valid nowadays. In the following article I intend to discuss one of the aspects of posthumanism, namely, corporeality as an accentuated notion in the philosophy of postmodernism that has an ambiguous explanation and is a side-effect of total sexual specialization of theoretical and aesthetic consciousness of the West and phenomenon not only of perception but self-consciousness that is formed in the course of interaction with the Other. However, corporeality may serve as a productive strategy of organization of poetic text and the mode of constructing subjectivity of the lyrical self. Notions of flesh, body and fold are also introduced into the context as possible tools of analysis in the frame of posthumanism. The fold functions at the junction of ontology and epistemology as a mode of subjectivity and experiences of the self represented as sets.

**Key words:** posthumanism, corporeality, flesh, fold, "den nya kvinnan", subjectivity.

## I. Development of Posthumanism as Ideology

*“Humanity looks to me like a magnificent beginning  
but not the last word”\**

Posthumanism is a neologism but the underlying ideas represented by it are not new: they refer to the philosophical discourse of the Enlightenment age which is being reinterpreted within postmodern anthropological concept and its ethical dimension in particular. The Enlightenment age, namely, gave boost to the view of human being as a constrained entity which is typical of material empiricism of that time, adding the triumphant, technological and utopic replacement of God by scientism.

American scholar N. Katherine Hayles makes an attempt at defining the coordinates of posthumanist theory based on the following assumptions: information models are more significant for existence than any material realization, meaning that embodiment as a biological substance is viewed just as a case in history, not a predestined inevitability; consciousness is a secondary formation, and soul is materialized; the body is a result of prosthesis, and we learn to manipulate and use it according to our aims; prosthetic device is a natural extension of our fundamental relations with bodies we got (Hayles 1996:247).

The notion of posthumanism in contemporary philosophical, cultural and literary critical paradigms is viewed from different perspectives, among which are:

- Posthumanism emerges during the last decades of the XX century and is seen as a derivation of feminist, post-colonial studies, queer-theory and so on through the concept of liberated body, for *“humanism with its ideology of all-inclusiveness and homogeneity violates the process of formation of the meanings of human turning inside the notion of “culture”* (Halberstam 1995:134);
- Posthumanism is a logical result and re-thinking of the conventionally stated, secular humanism of the Renaissance era (Bostrom 2005:202);
- The last important paradigm is nominally divided into two directions: one states the end of humane and the replacement of human by machine – cyborg. The other centers its discourse on a physically and mentally enhanced human being, in other words, it is still human in his/her origin but deprived of the general notion of humane.

In 1988 Steve Nichols, popular American philosopher and esoteric, published “The Posthuman Manifesto” (Nichols 1988); later, in 1995 Robert Pepperell issued a book called “The Posthuman Condition. Consciousness beyond the Brain”

---

\* Freeman Dyson, quoted in Regis, 1990, s.146.

(Pepperell 2003) where the humans were deemed not most important objects of the Universe which classic humanists should have made peace with (Pepperell 2003:10).

Considering the aforementioned information, it is worth stating that put this way our question leads to the powerful “overman” discourse. World literature and mythology come across it numerously as a manifestation of desire to create a human with enhanced abilities; these humans are ‘heroes’ of the ancient Greek myths; charismatic leaders from antiquity compared to gods; personages of mystical cults oriented at erasing the divide between man and god; Jesus Christ, apostles and other saints; cult figures of Christian heresies; the ideal of Renaissance – man as a lord and master of the Nature’s temple; personalities and geniuses of German romanticism and classical philosophy; ‘outstanding personalities’ who, according to Marxism, are able to foresee the axis of history; in the concept of futurism they are the carriers of supreme will, who rise above interchangeable people, and are free of biological limitedness and social, moral obligations (Грицанов 2002).

Finally, there is the concept of *Übermensch* proposed by F. Nietzsche. The philosopher considers a regular human being via the typological and moral similarity to the monkey, which is an intelligent animal yet not free in its actions surrounded by bias and illusions embarked by upbringing, education and the entire model of society in general. Thus, a human being is like a trained/repressed animal that lives not according to his/her will but follows certain stereotypes. Contrary to that appears quite a new human being that can rise above the society, imposed laws, moreover, him-/herself and be free of bias, and become the overman – the god among other living beings (Fitzpatrick 2004:37). However, *Übermensch* of F. Nietzsche is not the final stable point of development but a constant process and formation; on the other hand, Pepperell’s Manifesto proposes automate model, the functioning of which is a result of its completeness. There is an adaptation of Nietzsche’s image-concept of the overman in the body of work of M. Foucault, G. Deleuze and so on.

The overman is reanimated due to the problem of the “death of human” as an author/narrator, and the necessity to define the form of human existence that appears after it. However, the eccentricity of human not only does not foresee the appearance of a principally new corporeal organization, but, to certain extent, leads it beyond the limits of evolutionary changes. This conception is, obviously, incorporated by M. Foucault who, unlike Nietzsche, talks not about the condition of a human (overman) in regular space, but the state of corresponding signifiers in semantic space (Фучко 1994).

In that matter M. Foucault writes that with his work Nietzsche heralded not

the death of God but the end of human. The modus of human is replaced by the modus of language that, of course, constitutes the discourse but at the same time ruins it treading the person out as a notion and center from any discursive practices (Badmington 2000:27-28): “*If the discovery of returning is the end of philosophy, then the end of a man is the return of philosophy. Nowadays it is possible to think only in an empty space where there is no human*” (Фуко 1994). However, it has nothing to do with the filling of voids but keeping the vacuum that defines the unfolding of space and intensification of time. This envisages the way out of the limits of human body, what is more, the limits of human perception of time and space, in general, and goes beyond any limitations defined by culture, society, history and other discourses.

Extending this point G. Deleuze puts forward the concept of the overman as a result of simultaneous application of finite and perpetual external forces to the individual. This multiple influence of forces leads to the disintegration of individual who realizes the unfolding of this process (История философии 2002). Viewed from this point the overman – in postmodern philosophy – can be marked as an entity that realizes his/her own inhomogeneity.

Western literary studies start applying posthumanism to interpretation of fiction. Therefore, worth mentioning is the book of B. Clark “Posthuman Metamorphoses: Narrative and System” (Clark 2008), where he considers, in particular, seven types of mythological and poetic metamorphoses that mould images and narratives at the brink of combined functionally but operationally closed systems: 1) physical and psychic systems – images of gods, spirits and demons; 2) organic and psychic systems – the image of theological immortal soul; 3) combination of different psychic systems (souls) – the image of elevated erotic; 4) physical and organic systems – the image of vital potency; 5) physical, neural and mechanical systems – robot; 6) organic, psychic and mechanic systems – cyborg; 7) combination of various genetic systems (species) – metamorph.

Thus, time of posthumanism is the time of changes; it is a theory that anticipates the advent of a different kind of man. Posthuman becomes the central aspect of contemporary philosophical discourse, however, the maturation of it can be traced to the period of modernity and artistic, literary modernism. Further, we shall take a look at the categories of flesh, body, fold and corporeality in the light of posthumanist discourse as well as the way subjectivity is created in a literary text. I will make an attempt to show the grains of posthumanism in Edith Södergran’s specified poem relying on the mentioned vectors.



## II. Strategies of Corporeality in Posthumanist Discourse

*“Eliminating the distinction between action and articulation, deed and word,  
the posthuman body is still saturated with the stories of humanity  
that circulate around it”*

Corporeal aspect is actualized mainly in cultural criticism of posthumanism, because the latter is focused on the qualitatively new kind of person that in a literary text is viewed from the point of construction of corporeality as a material fictionalized representation of a subject. First of all, the differences between notions of corporeality, body, fold and flesh need to be traced within the postmodern paradigm.

Corporeality is an accentuated notion in the philosophy of postmodernism that has an ambiguous explanation and is a side-effect of total sexual specialization of theoretical and aesthetic consciousness of the West. The actualization of this notion is one of the conceptual bases for the depersonalization of a subject (Strumpf 1966:120).

Introduction of the category of corporeality in general allowed the devaluation of the opposition between the internal and external, body and spirit, because it is represented as a kind of semiotic system, a body image that can be felt and decoded. It is also not similar to body-organism, biological substratum, and includes, apart from psycho-physiological components, conscious and unconscious, clear or vague images, symbols, experiences. Corporeality has a property of higher psychological function and is a phenomenon not only of perception but self-consciousness that is formed in the course of interaction with the Other. Therefore, like other psychic functions, corporeality is inbuilt in the general course of psychological development and acquires systematic structure, sign and symbolic character, “cultural” form, and arbitrariness of functioning (Williams 1998:45).

Flesh is interpreted as a kind of “element of thing”, certain position of the physical power nomenclature line, something via which and owing to which any type of thing, body and event can be realized and comes to exist as this specific thing, body and event. To sum up, flesh is a gluing that appears in the inter-body space as the original presence.

The potential reality of the flesh can't be defined in terms of near/far, consistency/diffusion, subject/object, therefore, we shall resort to topology: flesh is a surface that does not relate to the events but can keep the ones that take place on it, it has no depth and materiality, however, as the origin, all the horizons of things are inscribed in it, including the body itself, and all the actual body experience that flesh does not let fall apart or get disseminated. According to V. A. Podoroga

---

\* Ira Livingstone. *Posthuman Bodies*. – Routledge, 1995. – p.98.

flesh is invisible, which is contrary to all traditional ideas about its materiality and functionality, yet capable of producing the visible (Тульчинский 2007:174).

The original flesh in such case is represented by 'clean' events of the world under conditions of its primary inability to be conjugated: the landscape's folds straighten. Flesh transforms in flesh-in-itself (after Kant fashion), it cannot actualize itself anymore, be embodied, the virtual is not conducive to actualization, so it substitutes it. External, other – more distant than any "exteriority", it folds, bends by the internal, deeper than any "internality", thus creating the possibility for production relations between the "externality" and "internality". Such curves (Merleau-Ponty – Deleuze) are defined as flesh (disregarding body and corresponding notions) (Грицанов 2000). Therefore, flesh becomes the exponent of universal experience that goes between the horizons of expectation/hope and reality provided. It is not material, or rather materialized, and goes beyond its limits; at the same time, it frames nothing, for experience is not a quantitative category but an empirical one.

Important in this context is the notion of fold actualized by the Spanish researcher K. Vidal, which she explains as a curve, flexure and symbolic signification of material and spiritual space, based on the work of G. Deleuze "Fold: Leibniz and the Baroque" who interprets the fold as an internal side of the thought, or the process of constituting the subjectivity. The core of the notion can be explained via the motion of matter that moves not on its own but follows the tangent line, creating an endless aerated and filled with gaps structure with no intervals, where the world of body-text is built like the bee hive with different gaps and uneven transfers. There the process of folding-unfolding is not important anymore and is rather about degradation-development. *"The fold is always "between" two other folds, in the place where it meets the curve... it does not correspond to any coordinate, yet it is always "between", always "both either or" (Pütz 1984:93).* The notion of fold is made up at the merge of relative categories of material and ideal which are not completely removed from philosophical lexicon and are manifested due to the omission principle.

Posthumanism concentrates upon the body modifications, and the notion of body morphology is connected to this. It manifests itself through fabrication, enhancement of qualitative and quantitative features, hybridization and other kinds of change that also includes the production of body (Graham 2002:21). Body morphology is not synonymous to body anatomy, the term used in medicine, but is rather viewed as a linguistic aspect, meaning morphology as means of identification, analysis and description of the word structure.

Appealing to the fact of body existing as a mechanism (in denotative and connotative meanings) let us concentrate not on the technology of body creation but the techniques of corporeal functionality that operate in three paradigms: the word "technique" itself provides the made-ness of the body of the certain set of

moves and shapes that a priori makes it the instrument; body movements are traditional, which means a possibility to be taught to do them because the tradition being absent lacuna appears as a gap in collective experience; and, finally, body practices are productive because they serve as a certain goal, function of aim (Williams 1998:49-50).

The made-ness of the body functions in the system of culture and makes an attempt at inscribing itself in any other discourse, however, this attempt is realized only partially because “*posthuman body is a technology, screen, projected image*” (Olson 2002:177), this is a body that writes and is written on, it is simultaneously a scene and a limit of representation. This limit appears at the so-called disintegration of the body (in metaphorical sense) when it comes across the impossibility to be articulated and specialized, it still remains in, yet is beyond, in gaps that pertain to the sphere of the symbolic. So, on the one hand, the equipment of body with different objects and its made-ness are called to enhance all its statistical characteristics and regimes of functioning, but on the other hand it leads to its dissemination. Representation is the adequacy of truth which gets relativized by erasure of the demarcation line between the true and false, real and artificial, original and derivative (Вінквіст 2003:359).

Body morphology turns from being organized, complete, processing to its other pole – a destructive one, because fragmentation and incoherency of body units do not negate their presence here (which is not space but rather landscape), yet at the same time they acquire their own non-verbal logic (paradox) and demonstrate their concealed meanings of calm, dying and so forth. Therefore, the question about body existing as a subject arises, and if it does exist, what is this subject like or what comes to substitute it.

Subject is generally understood as a product of a certain kind of language and discursive activity, the result of a certain kind of constituting the subjectivity possible within this type of discourse (Pêcheux 1995:234). Theoreticians of postmodernism (R. Barthes, M. Foucault, J. Derrida) insist upon the “death of the subject”, the basis of which is made of the scouring mechanism of the border between subject and object. The object is text; the subject is constituted in it by means of language and writing. Talking subject is sovereign, deprived of body individual voice that uses language to cause foreshadowed changing of person’s reaction that is his situational Other (Olson 2002:177).

To conclude, posthumanism actualizes the triad corporeality-flesh-body, because it raises the question about what it means to be a human in the modern world (world of modernity) dominated by technology (different types of architectural objects also count here) and different types of technique, how it all correlates with his or her physical representation in the world, as well as the possibility to accumulate and acquire experience and the nature of this experience: empirical, subjective, poetic.

### III. Representation of Posthumanist Discourse in Edith Södergran's Poem "Fragments"

*"We may observe that the turn to the subject restricts knowledge to extensional truth only, as distinct from the factual truth"*

Finlandssvensk modernism is one hundred years in 2016. The adjective finlandssvensk marks literature written in Swedish on the territory of Finland; this is a liminal literature from which, nevertheless, modernism travels to neighboring Sweden and reaches its summit in the 1930s, and, according to the proposition of certain scholars such as A. Stenport, was still in progress through the XXI century and ended with the death of the prominent poet, 2011 Nobel Prize winner Tomas Tranströmer (Wollaeger 2012:478-498).

"Dikter" – first book of early modernist poetry published in 1916 – was written by Edith Södergran (1892-1923), and is regarded as a starting point for finlandssvensk modernism (Södergran 2014). The collection of poems, however, appears scandalous, firstly, it is written by a woman, secondly, neither themes, nor motives, lyrical I, the form of the poems conform with the vision of what poetry should be like in the eyes of her contemporaries. French symbolism, German expressionism, techniques of Russian futurism are intertwined in "Dikter", yet the main aspect of indignation is the fact that the image of the new woman ("den nya kvinnan") stands out in blueprint. The project of "the new human being" is generally central to several modern discourses – ranging from Christian divergences to communism and fascism – certainly, the senses of the notion differ, drawing on God, collectivism, nation and so on. Despite the radical difference between these views they are united by the idea about the total change of psychology and human conditions of existence, with the hope for a different future ("framtidstro") (Svedjedal 2011:11). "The new human being" in a Scandinavian sense could come to life via the act of declaration of will as well as rational positive involvement of society.

The project of "the new human being" is a characteristically modern move, *"an obsession about the final reached through the destruction. The new human being is the destruction of the old one. ... Contemporary art destroys the relative world of representation. Destruction and the final are inextricably connected. ... the final is not born by destruction; it means that two different tasks arise before us; destroy the old, create the new. ... "Finish" and "begin" are two terms that remain irreconcilable in the century"* (Бадью 2014:60). Both urges will be determinant of the functioning frame for "the new human being", and this means the creation of the new type of subjectivity – abstract and general principle challeng-

---

\* Wouter H. Slob. *Dialogical Rhetoric*. – Cambridge, 2002. – p.45.

ing our division into specific “I” and egging us onto the understanding of why our personal experience requires endurance and inclusion of other selves (Вінквіст 2003:408).

This discourse of “den nya kvinnan” is palpably the result of Södergran’s infatuation with the philosophy of iconoclastic Friedrich Nietzsche and, namely, his concept of the Übermensch. Edith does not blindly follow the instructions of the guru but poetically and ideologically cultivates the concept, and its elaboration runs like a golden thread through poetess’s body of work. One of the most remarkable poems, which often gets overlooked, is “Fragment” (Södergran 2014:83-86) from “Septemberlyran” (1918) collection of poems. As stated in the title, the poem is written in the form of eight fragments divided [typographically] by rows of dashes (Södergran’s acquaintance with Emily Dickinson’s stylistic innovations is arguable), whereas the poem starts with several rows of dashes as if already coming after a certain beginning lacking here in a material form. Thematically, it can be stated, all parts are united by the anticipation of the future yet to come with references to the past and present, this gives the temporal dimension to the poem, but also Södergran introduces city as a general topos for all coming transformations with references to specific cities as signifiers of the state of reality; this gives spatial dimension to the poem. In this quite traditional system of coordinates emerges the new self, female self that dominates modern discourse of the poem.

The first part is dedicated to St. Petersburg, the city of Södergran’s childhood, where she went to St. Petri Schule – a gymnasium for girls, where the bulk of her knowledge of literature and foreign languages (German, Russian, and French) stems from (Mier-Cruz 2013:34). Her narrative persona addresses the city as “du” (you) and through this technique describes it. Noteworthy is the opening line: “---livets bakterier frodas på din slemhud” (“*life’s bacteria flourish on your smooth skin*”) (Södergran 2014:83), life’s bacteria is obviously a reference to human beings, which describes them rather as parasites that take everything but give nothing sickening the surface of the city – smooth skin, or in our context – reversed flesh on a strange body. City acquires an anthropological feature – skin – that serves as a metonymy of the body, city as the embodied corporeality is a living entity itself, whereas humans are harmful and hazardous for its existence. All of them come from the “gråaste, tystaste, tristaste stäppen // (som) är öppen för vinden” (“*greyest, quietest, saddest steppes // (that) are open for the wind*”) (Södergran 2014:83). The poetess hints at the origins of St. Petersburg’s dwellers highlighting their wild and unbridled nature that drifts towards the core of human essence in general, and this core is animal. Thus, we witness one of the possible posthuman triads: animal-human-bacterium in a chronological order, where first two constituents are united by evolutionary and historical succession and the latter two are a qualitative result of human activity and functionalism which impact

the environment and, namely, their closest surroundings. Human does not literally and physically turn into bacterium, but becomes a parasite in his/her activity.

Moreover, wind is one of Nietzsche's metaphors operating in "Also sprach Zarathustra" as a power of change, Zarathustra himself, and also – promise of the future: "And like a wind will I one day blow amongst them, and with my spirit, take the breath from their spirit: thus willeth my future. Verily, a strong wind is Zarathustra to all low places; and this counsel counselleth he to his enemies, and to whatever spitteth and speweth: "Take care not to spit AGAINST the wind!" (Nietzsche). Wind is a violent but necessary change that will "ever come victoriously unto all mortal weariness" (Nietzsche). More comparisons come along: the city is an icon and also continues to function as a body with "de djupa såren" ("the deep wounds") and "de väldiga ärren" ("the enormous scars") (Södergran 2014:84), and people – the dwellers of St. Petersburg are "djupsjöfiskar" ("deep lake fish") (Södergran 2014:84) which highlights the peculiarities of city's architecture and also shifts the focus off the human toward the animal perspective of perception, providing a model for the way of life possible in this city – it might be so dismal as to make people breathe under the pressure of water, deep in the water. Finally, this part contains the address to the future through the city: "Petersburg, Petersburg, // stå upp ur gyllne syner!" ("Petersburg, Petersburg, // stand up of golden visions!") (Södergran 2014:84). This is the manifestation of framtidstro – faith in the future, that is partially a dream and almost tangible reality; to the lyrical self of the poem Petersburg is the city with manifest destiny where future shall come, as the new fold of experience.

The second part focuses on the processes constituting consciousness and subjectivity of the poem's I: "Vad sker mig, medan jag talar? // Anar jag väl omätliga tragedier?" ("Vad is happening to me as I speak? // Do I imagine immeasurable tragedies?") (Södergran 2014:84). This is, according to German philosopher T. Metzinger, the fourth and most valuable type of introspection that he calls "consciously experienced cognitive self-reference" and defines it as "processes generating conceptual forms of self-knowledge, by directing cognitive processes toward certain aspects of internal system states, to the intentional content of which is being constituted by a part of the world depicted as internal" (Metzinger 2003:36). This reflecting I projects the outer world through the act of introspection onto itself; this outer world is represented by the objects pertaining to urban landscape: "Stiga mina sagoviadukter aldrig över dina tak, // blixtra ej tågen förbi med hänfödda vimplor // till Berlin – Paris – London?" ("Will my fairy elevated highways stand over your roofs, // will the train not flash by with raving pennants // to Berlin – Paris – London?") (Södergran 2014:84). What lyrical persona does here is merge herself with the attributes of the city; that adds dehumanizing overtones to the course of poetry and literally presents the morphologically constructed corporeality – there is I that has elevated highways/

overpasses, and du-persona with roofs; both details are plural, therefore, the persona exists physically only under the conditions of multitude. Nevertheless, persona's consciousness keeps functioning and doubting this seemingly clear image of self, intersubjectivity (jag-du): "*Blir allt vad jag ser en omätlig askhög?*" ("*Will everything I see become an immeasurable pile of ashes?*") (Södergran 2014:84), and ends this part with even more doubt on yet another level: "*Eller är allt blott en spegling i sömngångarögon, // bor jag i dröm på en annan planet?*" ("*Or is everything just a reflection in the eyes of the sleepwalker, // do I live in a dream on another planet?*") (Södergran 2014:84). Such structure – mise-en-abîme – actualized by the French author André Gide, presupposes the reduplication of images or concepts that refer to the textual whole (Ireland 2001:138). In our case one subjectivity as a process of self-reflection and self-doubt manifests itself as inscribed into another subjectivity – that of a dreamer. This strategy, first of all, signals the undermining of the basic Cartesian principle, where I is taken as a fact and criterion for measure and remains beyond any doubt; secondly, it offers a prospect on shared consciousness – that of the lyrical I and the figure of the noctambulant, or even been present at different realities simultaneously. Even though these lines are mostly just works of poetical genius, they do raise important questions that shape up the modern perception and discourses dedicated to self: is it an inborn agency or something developed over the course of life, and the second set of coordinates works within opposites of self pertaining to one person or been a social/linguistic construction. Finally, subjectivity extracted from the topos of a singular carrier/agent and shared publicly or socially is also one of the posthuman concepts, mainly discussed in political philosophy of the multitude (see Virno 2004).

The third part is rather short and reminiscent of romantic tradition, where the persona fashions the situation in which the skies want to come down, and humans should dream of nothing less than "*att kyssa Guds lillfinger*" ("*to kiss God's little finger*") (Södergran 2014:85). This last aspiration may sound a little strange if applied to any Christian rituals both regarding faith or religion, however, this little finger appears in the text of "*Also sprach Zarathustra*", in chapter LXXI. The Greeting, where the quote runs: "*At house and home with me shall no one despair: in my purlieus do I protect everyone from his wild beasts. And that is the first thing which I offer you: security! The second thing, however, is my little finger. And when ye have THAT, then take the whole hand also, yea, and the heart with it!*" (Nietzsche). In Södergran's own system the philosophy of F. Nietzsche takes up nearly the most intimate place, the teachings of Zarathustra are well learned and elaborated, so this metaphor of little finger stemming from Nietzsche's text is combined with the figure of an abstract God, the father, whose hand offers security and the little finger is the metonymy for that. Certain hybridization of images continues on to the fourth part of the poem where the com-



ing of future is strongly anticipated and Zarathustra “*väntar därinne på utvalda gäster*” (“*is waiting there for the chosen guests*”) (Södergran 2014:85), but not all people are worthy of standing the glance of the future, because of the falsity and insincerity – the dominating traits that best describe contemporary society where the poetess lived and worked. However, the future which is coming over people with its heel – violent, oppressive – is the only possible way to live on, having thrown all past into Lethe. This part ends with the line: “*Vi äro ej värda att korsen stå kvar på vår grav*” (“*We are not worth that the cross keeps standing on our grave*”) (Södergran 2014:85). The line is distinguished in the way that it hints at the humanity that comes after the grave, for the cross is already there, “keeps standing”, so the humanity is dead, not physically, but morally, and the future humanity comes after that death, after the grave, after religion and various discourses. These new human beings have no memory of what it is like to be bound by tradition and norms of morality, liberated even from their origin people come to the future, and this is the way the fold keeps functioning in the poetic/prophetic text.

In the remaining three parts of the poem lyrical persona becomes a seeress proclaiming the new world order that should start with Engadin, the town of Nietzsche. Some entity (presumably embodied beauty) with endless wings should come and bring the end to current humanity. This beauty, claims the lyrical I, has been lying among the people for thousand years, and now is the time for her (feminine in the original text in Swedish) to wake up. To sum up, this beauty is truth forgotten by human beings; it comes from nature and restores everything to the innate order of things. This prophecy that takes up the last three parts of the poem is reminiscent of the main pan-Scandinavian formula – the prophecy of Völuspá, quoted in parts in Poetic Edda, where the creation, termination and the new creation of the world is predicted (Larrington 1996:3). The lyrical persona of the poem acquires these qualities of the seeress, she does not give the story of the creation leaving only the dimension of the past, as was stated earlier in the article, but concentrates heavily on the present, mostly criticizing it and drawing a vividly beautiful and optimistic picture of the future. This future is populated by human beings that should undergo certain symbolic death and give in to forgetting. Having done that can they only come down to their true origins and unite with the Cosmos.

Edith Södergran lived a rather short life due to the terminal illness she tried to fight off yet failed. However, she managed not only to publish several books of poetry but spark interest for modernism and even influence many poets that came after her – finlandssvenska Gunnar Björling, Elmer Diktonius, Kerstin Söderholm, and the most prominent Swedish surrealist Gunnar Ekelöf. Sensing her close end Södergran meditated upon the phenomenon of death in different aspects – physical, spiritual, moral, and whether there is something after the act of death.



Therefore, her poetic genius produced complex poetry that absorbed common Scandinavian literary and cultural legacy, contemporary philosophy of life (F. Nietzsche), futuristic visions proposed by the communist movement and having interspersed it all with her own subjectivity she marked the beginning of the end of man. Even though only one poem, “Fragment”, was chosen for the analysis, it is one of the best manifestations of the afore mentioned themes, and also the text, where corporeality functions not only on the level of a human being but proposes symbolic hybridization of the man and urban landscape, one of the characteristic thematic solutions of modernism.

#### REFERENCES:

- Badmington 2000.** Badmington N. *Posthumanism*. NY: PALGRAVE, 2000.
- Bostrom 2005.** Bostrom N. *In Defence of Posthuman Dignity*. *Bioethics*. Vol. 19, No. 3, 2005.
- Clark 2008.** Clark B. *Posthuman Metamorphosis: narrative and systems*. Fordham University Press, 2008.
- Fitzpatrick 2004.** Fitzpatrick M., Jones P., Knellwolf C. and McCalman I. (editors). *The Enlightenment world*. NY: Routledge, 2004.
- Graham 2002.** Graham E. L. *Representations of the post/human: monsters, aliens and others in popular culture*. Mahchester: Manchester University Press, 2002.
- Halberstam 1995.** Halberstam J., Livingston I. *Posthuman Bodies*. IN: Indiana University Press, 1995.
- Hayles 1996.** Hayles K. N. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Ireland 2001.** Ireland K. *The Sequential Dynamics of Narrative: Energies at the Margins of Fiction*. London: Associated University Press, 2001.
- Larrington 1996.** Larrington C. (translator). *The Poetic Edda*. Oxford University Press, 1996.
- Metzinger 2003.** Metzinger T. *Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- Mier-Cruz 2013.** Mier-Cruz B. *Edith Södergran's Modern Virgin: Overcoming Nietzsche and the Gendered Narrator*. UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations, 2013. Available from: <https://escholarship.org/uc/item/25g410tv>; Internet.
- Nichols:** Nichols S. *The Posthuman Manifesto*. Accessed in Nov, 2010. Available from: <http://www.posthuman.org/page2.html>; Internet.
- Nietzsche :** Nietzsche F. *Thus spoke Zarathustra*. Accessed on Sept 13, 2016. Available from: <http://www.gutenberg.org/files/1998/1998-h/1998-h.htm>; Internet.
- Olson 2002.** Olson G. A. (editor). *Rhetoric and composition as Intellectual Work*. IL: Southern Illinois University, 2002.
- Pêcheux 1995.** Pêcheux M. *Automatic discourse analysis*. Amsterdam – Atlanta GA, 1995.
- Pepperell 2003.** Pepperell R. *The Posthuman Condition. Consciousness beyond the Brain*. Bristol: Intellect Books, 2003.
- Pütz 1984.** Pütz M., Freese P. *Postmodernism in American literature: a critical anthology*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984.

- Södergran 2014.** Södergran E. *Samlade dikter*. Wahlström&Widstrand, 2014.
- Strumpf 1966.** Strumpf S. E. (editor). *Socrates to Sartre. A History of Philosophy*. McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Svedjedal 2011.** Svedjedal J. *Spektrum. Den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur*. Wahlström & Widstrand, 2011.
- Virno 2004.** Virno P. *A Grammar of the Multitude*. Translated by Isabella Bertolotti, James Cascaito and Andrea Casson. MIT Press, 2004.
- Williams 1998.** Williams S. J., Bendelow G. (editors). *The Lived Body: Sociological themes, embodied issues*. London: Routledge, 1998.
- Wollaeger 2012.** Wollaeger M., Eatough M. (editors). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford University Press, 2012.
- Бадью 2014.** Бадью А. *Століття*. Пер. з фр. А. Репа. Львів: Видавництво Кальварія; К.: Ніка-Центр, 2014.
- Вінквіст 2003.** Вінквіст Ч., Тейлор Е. (редактори). *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003.
- Грицанов 2000.** Грицанов А.А. *Ландшафт*. Infolio. Электронная библиотека. Accessed Aug 25, 2016. Available from: <http://culture.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/236.htm>; Internet.
- Грицанов 2002.** Грицанов А. А. *История философии*. Энциклопедия. Сост. Грицанов А. А. Библиотека Фонда содействия развитию психической культуры. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. Accessed in Nov, 2010. Available from: <http://psylib.org.ua/books/gritz01/derevo.htm>; Internet.
- Тульчинский 2007.** Тульчинский Г.Л. *Истории по жизни. Опыт персонологической систематизации*. СПб.: Алетейя, 2007.
- Фуко 1994.** Фуко М. *Слова и вещи*. Пер. Визгин В. П., Автономова Н. С. СПб., 1994. Accessed on Sept 11, 2016. Available from: <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/weshi.txt>; Internet.

## MARINE TURASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Combination of the Pagan, Christian and Modern Beliefs in the Ritual Texts**

The text describes about Saint Barbara's healing power and about the tradition connected to her. The family of the sick borrowed beeswax and made of it small balls resembling to eyeballs fixing in the middle of them thread for hanging the ball on the neck of the sick, then they took the sick on foot to the Saint Barbara's church, read there a special prayer, after the sick left the ball in the church, the sick was healed.

The people also used to take to the church following objects: candles, hens, pastry. These sacrificed objects had to be blessed with communion fine wine. In this ritual we discover combination of the Pagan and the Christian beliefs with the modern shade.

**Key words:** Saint Barbara, Sick, Beeswax, Eyeballs.

## **მარინა ტურაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **თანამედროვეს, წარმართულისა და ქრისტიანულის შერწყმა ერთ სანესჩვეულებო ტექსტში (კახური მასალების მიხედვით)**

ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში სამკურნალო მიზნით შელოცვების გარდა, ასევე გავრცელებულია სხვადასხვა ტიპის წეს-ჩვეულება. ისინი დაკავშირებულია ხალხური რწმენის გარკვეულ წესთან, რომლებიც საზოგადოებრივი წყობილებისა და კულტურის განვითარებასთან ერთად იცვლებოდა. შესაბამისად, მათში თანამედროვესთან ერთად წარმართული და ქრისტიანული ელემენტებია შერწყმული.

ამ ეტაპზე ჩვენ შევხვებით წმ. ბარბარეს სახელთან დაკავშირებულ თვალის დაავადებების განმაკურნებელ ძალაზე და აღვნიშნავთ, რომ ტექსტების სიმწირის გამო შედარებითი ანალიზის ფართოდ გაშლა შეუძლებელია.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ წმ. დიდმოწამე ბარბარე ბავშვების მფარველად ითვლება და მას ძირითადად ყრმათა კურნებისთვის, შვილიერებისა და მოულოდნელი, უზიარებელი სიკვდილისგან დაცვისთვის ევედრებიან. საქართველოში მას უძველესი დროიდან სცემენ თაყვანს. მარტო თბილისში მისი სახელობის ოთხი ტაძარია, მათგან პირველი მე-8 საუკუნეშია აგებული. წმ. ბარბარეს მართლმადიდებელი ეკლესია 4 (17) დეკემბერს (<http://www.orthodoxy.ge/tveni/dekemberi/barbare>) იხსენიებს.

ქართული ღვთაება ბარბალე ანუ ბარბარე პირველად საგანგებოდ შეისწავლა ვერა ბარდაველიძემ მონოგრაფიაში „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან“. მკვლევარი შენიშნავს, რომ “მართლმადიდებელ აღმოსავლეთში ძველთაგანვე დამყარებული ყოფილა რწმენა ბარბარას შესახებ, როგორც სხვადასხვა სენისაგან მკურნალ და ავადმყოფების მფარველ და დამცველ წმინდანზე” (ბარდაველიძე

1941:3). ავტორი აღნიშნავს, რომ „ბარბარას კავშირი ცეცხლთან და სხვადასხვა სახის სნეულებასთან ფართოდაა გავრცელებული ხალხურ სარწმუნოებაშიც“ (ბარდაველიძე 1941:3) და ფართოდ განიხილავს სვანურ მასალებს, რადგან მიაჩნია, რომ მისი სახელობის დღეობები ყველაზე კარგად და უკეთ სწორედ სვანეთშია შემონახული: „სხვა ქართველ ტომებში გავრცელებული ბარბაღეს კულტის შესახებ ცნობები დაბეჭდილი ლიტერატურაში, სამწუხაროდ, ნაკლებად მოიპოვება“ (ბარდაველიძე 1941:34).

აკადემიკოსმა ივანე ჯავახიშვილმა ყურადღება გაამახვილა ბარბაღეს//ბარბარეს ღვთაებრივ ბუნებასა და მის კავშირზე გადამდებ დაავადებათა სამკურნალო, მაგიურ რიტუალებთან. მკვლევარი განიხილავს თედო რაზიკაშვილის მიერ ქართლში ჩანერილ ორ „იავნანას“ საგალობელს და ამბობს, რომ „ყვავილ-ბატონების“ დედის სახელად ხალხურ ტექსტებში ბარბარეა აღნიშნული და რომ ეს სრულეზით შემთხვევითი ცნობა არ არის, იქითდანაც ჩანს, რომ ყვავილთა და სხვა გადამდები სნეულებით დაავადებულთა მშვიდობიანად განკურნების შემდეგ ძველად მშობლებს განსაცდელს გადარჩენილი შვილები თბილისის აღმოსავლეთით მდებარე წმ. ბარბარეს ეკლესიაში მიჰყავდათ ავადმყოფობის ბედნიერად მოხდისთვის მადლობისა და მსხვერპლის შესაწირავად. ბოლოს მკვლევარი საინტერესო დასკვნას აკეთებს: „რაკი წმ. ბარბარეს სახელი ხალხს შეეძლო მხოლოდ ქრისტიანობასთან ერთად შეეთვისებინა, თვით მოარულის „ბატონების“ რწმენა-კი, რა თქმა უნდა, წარმართულია, ამიტომ ცხადია, რომ ამ „ბატონების“ დედის სახელი ბარბარე უნდა ძველი წარმართული სახელის დამახინჯებას წარმოადგენდეს; იმ ძველ სახელს რაიმე შორეული ბგერითი მსგავსება მაინც უნდა ჰქონოდა ბარბარესთან, რომ ნამდვილი დაჰვიწყებოდათ და ქრისტიანული სახელით შეენაცვლებინათ“ (ჯავახიშვილი 1950:199).

ე. ვირსალაძე უკანასკნელ წლებში ჩატარებული ექსპედიციების მასალებზე დაყდნობით შეისწავლის გადამდებ სნეულებათა – ბატონების მკურნალ ბარბარეს სახელთან დაკავშირებულ „იავნანისა“ და „გონჯაობის“ ტექსტებს და ასკვნის: „რწმენა „ბატონებისა“, რომელთა დედა დიდი ბატონი ბარბარეა და მრავალი და-ძმა ჰყავთ და რომელთაც ადამიანის როგორც დაავადება, ისე განკურნება შეუძლიათ – დამახასიათებელია ქართული წარმართული მსოფლმხედველობისათვის და ქართული ფოლკლორის ძეგლებში მტკიცედ არის აღბეჭდილი“ (ვირსალაძე 1955:168). მკვლევარი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ბარის საქართველოში ბარბარეს სახე ასტრარული ღვთაების აშკარა ნიშნების მატარებელია, ხოლო მისი ნაყოფიერების ფუნქცია კი მიწათმოქმედების კულტებს უკავშირდება.

საგანგებოდ უნდა შევეხებით ფრუიძის ნაშრომს „ქართული ეთნოგრაფია და ტრადიციები“, რომელიც ნათელი ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ ებრძოდა საბჭოთა ხელისუფლება ხალხურ რელიგიურ დღესასწაულებს. ავტორი ზოგად კონტექსტში მიმოიხილავს ქართულ ეთნოგრაფიასა და ხალხურ დღესასწაულებს და ამბობს: „ძველად ყველა სოფელს წლის სხვადასხვა დროს ჰქონდა საკუთარი დღეობა, რა თქმა უნდა, რელიგიურ სამოსელში გახვეული... რელიგიური ფანატიზმი ჩვენ ხალხს არასოდეს ახასიათებდა, მაგრამ ამ წესს წმინდად იცავდა, რადგან მარიამობა, გიორგობა, ახალი წელი, კვირიკე, ელიობა და სხვა საბაზი იყო მთელი წლის უნახავი საყვარელი და სასურველი ადამიანების შეხვედრისა. ჩამოვამოროთ ამ ტრადიციას რელიგიური საბურველი და კვლავ დავნერგოთ ის ყოფაში“ (ფრუიძე 1977:16-17). მკვლევარი საკუთარი სიტყვების გასამყარებლად იმონებს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას, რომლის მიხედვითაც „მახინჯი მოვლენების“ წინააღმდეგ ბრძოლა კამპანიური ხასიათის კი არა, პრინციპური, გეგმაზომიერი და უშერავათო უნდა ყოფილიყო. რისთვისაც საჭირო იყო ყველა ყოფილი მოვლენის კომპლექსურად და მეცნიერულ საფუძველზე გარკვევა. ასე მაგ.: „ქართველი ხალხის ძველი ტრადიციების გენეზისი, ფესვები და გამძლეობის ფაქტორები, ახალი რევოლუციური, ინტერნაციონალური, საბრძოლო, შრომითი, მოქალაქეობრივ-ყოფითი და ეთნიკური ტრადიციების სოციალური განზომილებანი, მოსახლეობის ცალკეული ფენებისა და საბჭოთა საქართველოში მცხოვრები სხვა ხალხების წარმომადგენელთა ტრადიციებისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულების მიზეზები“ (ფრუიძე 1977:17).

ეთნოგრაფიული მასალების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ბარბარე//ბარბალე წარმოდგენილია როგორც ნაყოფიერებისა და გამრავლების ღვთაება (თუ წმინდანი ქრისტიანული ზეგავლენით). ამასთანავე, მთიან მოსახლეობაში – სვანებს, ლეჩხუმელებს, თუშ-ფშავ-ხევსურებსა და მთიულებში – ბარბარეს//ბარბალეს უმთავრესად მესაქონელობის, ნაწილობრივ (სვანებსა და ლეჩხუმელებში) მინისმოქმედების ღვთაებად მიიჩნევენ. ხოლო ბარის მოსახლეობის – ქართელების, იმერლებისა და გურულების, აგრეთვე რაჭველების – რწმენაში იგი უმთავრესად შინაურ ფრინველთა გამრავლების უზენაესი არსებაა (ბარდაველიძე 1941). კახეთში კი, ისევე როგორც ქართლსა და ქვემო სვანეთში, ბარბარეს თვალის ტკვილის საწინააღმდეგოდ და სახადით დასწეულებისთვის ევერებიან. ამავე დროს ბარბალე თვალის სინათლის მიმნიჭებელ ღმერთადაც ითვლებოდა და სპეციალური ლოცვაც კი არსებობდა:

„თვალის ტკვილის ღმერთად და მკურნალად ბარბალე მიაჩნდათ და ვედრებითაც მას მიმართავენ ხოლმე“ (ბარდაველიძე 1941:46).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბარბარეს კულტი საქართველოს რამდენიმე კუთხეშია გავრცელებული, რომლებიც ერთმანეთისგან შესანიერი საგნებითაც გამოირჩევა. ეთნოგრაფიული მასალებით დასტურდება, რომ წმ. ბარბარეს სხვადასხვა კუთხეში სწირავდნენ: „თვალის კაკლებს“ (სანთლისა ან ლითონის), წნელის უღლებს, ქამრებს (წითელი და თეთრი ნაჭრებისგან), აკვნებს, „დედოფალებსა“ და ბამბის თეთრი ძაფის გორგლებს.

ქართლში თვალის ტკივილით დაავადებულებს ბარბალეს სახელობის ეკლესიაში ვერცხლის ან სანთლის „თვალის კაკლები“ მიჰქონდათ და თვალების განკურნებისთვის ლოცვა-ვედრებით ბარბარეს სწირავდნენ.

მკვლევარი ვ. ბარდაველიძე თავის მონოგრაფიაში იმონებს ანტირელიგიური მუზეუმის მონაცემებსა და ფოტოსურათებს. ნავთლუხის (თბილისი) წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიიდან გამოუტანიათ 72 წყვილი სანთლის „თვალის კაკალი“, ხოლო სოფ. ქორდის (გორის რ-ნი) ტაძრიდან – თექვსმეტი, მათ შორის ერთი წყვილი ლითონის.

2009 წელს ზეპირი ისტორიის მეტოდიტ ჩავინერეთ ერთი საწესჩვეულებო გადმოცემა, რომლიც სწორედ წმ. ბარბარეს საოცარ განმაკურნებელ ძალას უკავშირდება. სოფ. შილდაში მცხოვრები ანა ახალკაცი ყვება:

„წმ. ბარბარეს ეკლესიაზე ჩვენთან, ყვარლის რაიონში, ყველამ იცის, რომ ალმატში არსებობს ამისთანა ძვირფასი. წმინდა ბარბარეს ეკლესია, რომელიც ბავშვების მფარველიც არის და განსაკუთრებით ამ თვალების და მე ვიცოდი, ჩემი წინაპრებისგან ვიცოდი, ჩემი ბებებისგან ვიცოდი“ (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.38:28წთ.).

დაავადებულის განსაკურნებელ რიტუალს თავისი წესები აქვს. კახეთში ჩანერილი ტექსტიდან ვიგებთ, რომ მთქმელის შვილიშვილს, პატარა ანანოს თვალის პრობლემები ჰქონდა და როგორც უფროსმა ბებამ საკუთარ თავზე აიღო მისი გამოჯანმრთელება მაშინ, როცა სამედიცინო ჩარევა შედეგს არ იძლეოდა:

„ვიფიქრე, მოდი-მეთქი ამ ხალხურ და ეკლესიურ რადაცას გავაკეთებ-მეთქი. ამიტომ ვიფიქრე, გავაკეთო თვალის კაკლები. სანთელი, წმინდა სანთელი, ფუტკრის სანთელი, რომელიც უნდა ითხოვო, ინათხოვრო სოფელში იქნება თუ სად, ცხრა ოჯახში ეს უნდა შეაგროვო. სანთელი... და შევაგროვე. ცხრა ოჯახს ვთხოვე. სადაც მეგულებოდა ეს სუფთა სანთელი, ვითხოვე. გავაკეთე თვალის კაკლები“ (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.33:35წთ).

„თვალის კაკლების,, დამზადება სპეციალური წესების დაცვით სრულდებოდა. მაგალითად, კახეთში ჩანერილი ტექსტიდან ვიგებთ,

რომ სუფთა სანთელი ხალხში (ცხრა ოჯახში) უნდა ითხოვო, მისგან თვალის კაკლის ფორმის ბურთები დაამზადო, რომლებსაც შუაში აუცილებლად ძაფი ექნება დაყოლილი:

„ცხრა ოჯახიდან მონატან სანთელს მოვიტან. ამ სითბოსთან, ნაკვერჩხლის სითბოსთან, ან გაბჭურასთან გათბება ეს სანთელი, დაიზილება, ასე დაიზილება კარგად, რომ დარბილდება, დაიზილება, გაიყოფა ორ ნაწილად ეს ისა, სანთელი და ამას არა?! შუაში ჩაეტანება ეს სპეციალური კანაფი არის, სანთლის გულს უძახიან მაგას. ჰოდა, თვალის კაკლის ოდენები გაკეთდება“ (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.36:08წთ.).

ეს „თვალის კაკლები“ რამდენიმე დღის განმავლობაში გულზე ჰკიდია მხედველობის პრობლემის მქონეს, მერე ფეხით მიჰყავთ წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიაში, ლოცვის შემდეგ ხსნიან და ტაძარში ტოვებენ:

„მერე ის სანთელი, ის თვალის კაკლები იმ ეკლესიაში, ლოცვის დროს იქ მოიხსნება და ჩამოიკიდება ეკლესიაში და შევთხოვეთ იმ წმინდა ბარბარეს ეკლესიას რომ ამ თვალეების, სანთლის თვალეების სანაცვლოდ, თავისი მაღლი გაეტანებინა და გამოეჯანმთელებინა და მხედველობა დაებრუნებინა ჩემი პატარა ანანოსთვის“ (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.37:19წთ.).

ამ ყველაფერს სამი წლის განმავლობაში იმეორებდნენ რესპონდენტი და მისი ოჯახის წევრები. დიდი რწმენით შესრულებულმა რიტუალმა საოცარი შედეგი გამოიღო. მოხდა სასწაული და ბავშვს მხედველობა სრულად გაუუმჯობესდა:

„ჰოდა, დავაკვირდით მერე, დავაკვირდით და მივიღეთ ძალიან შესანიშნავი შედეგი, ბავშვმა გამოიხედა“ (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.35:19წთ.).

საინტერესოა, რომ ტექსტების მიხედვით, წმინდა ბარბარეს ეკლესიაში სანთლისგან მომზადებული თვალის ფორმის კაკლების გარდა, ასევე შესაძლებელია სხვა საგნების ნალეზაც: სანთლის, ქათმის, ქადის და ა. შ. – რაც აუცილებლად ზედაშეს ღვინით უნდა დაილოცოს. რიტუალისთვის საჭირო ატრიბუტებში კარგად ჩანს თანამედროვეობის ელფერით გაჯერებული რელიგიურისა და წარმართულის შერწყმა:

„კიდე შეგიძლია, სანთელი უნდა აანთო. ქათამი, ქათამი შეიძლება, ასე სადილით მიხვიდე. შენ სულით და გულით რაც გინდა, რომ შენ იმ ეკლესიას და მიხვალ იქ და დაილოცები ზედაშეთი და რაღაც ასეთი, ასეთი რაღაც“ (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.38:14წთ.).

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ თანამედროვე საზოგადოება ბარბარობის დღესასწაულად აღდგომის მეორე დღეს ასახელებს, მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტიანული კალენდრით ეს თარიღი მიცვალებულთა



მოსახსენებელი დღეა (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.40:17 წთ) და არაფერი აქვს საერთო წმ. დიდმოწამე ბარბარეს ხსენებასთან, რაც ხალხურობას კიდევ უფრო უსვამს ხაზს:

„აღდგომის მეორე დღე, ყოველთვის აღდგომის მეორე დღე არის წმინდა ბარბარეს ეკლესიის დღესასწაულის დღე. მართალია საქართველოში აღდგომის მეორე დღე ხსოვნის დღედ არის გამოცხადებული, მაგრამ იქ ეს დღე არის დანიშნული, ბარბარობა აღდგომის მეორე დღეს არის ხოლმე. თვითონ სოფელ აღმატშიც დიდებული დღეობა არის ხოლმე და ყველა ზეიმობს ამ დღესასწაულს. 17 დეკემბერსაც ვიყავი გასულ წელს, სანამ დათო დამელუპებოდა, წინა 17 დეკემბერი მე იქ გავატარე“ (ფა1კ1ემ001ვფ001 ტ.კ.40:17წთ.).

ცხადია, რომ გაანალიზებულ საწესწავლეებო ტექსტში თანამედროვე, ხალხური და ქრისტიანული ელემენტები ერთმანეთშია შერწყმული და ისინი ხალხური რწმენის გარკვეულ წესებთან არიან დაკავშირებულნი. ეს წესები კი საზოგადოებრივი წყობილებისა და კულტურის განვითარებასთან ერთად იცვლება.

### **დამოწმებანი:**

**ბარდაველიძე 1941:** ბარდაველიძე ვ. *ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ბაბარ)*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1941.

**ვირსალაძე 1955:** ვირსალაძე ე. *ბარბოლ-ბარბარი ქართულ ფოლკლორში*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XVI, №2. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1955.

**ფრუიძე 1977:** ფრუიძე ლ. *ქართული ეთნოგრაფია და ტრადიციები*. თბილისი: „ცოდნა“, 1977.

**ჯავახიშვილი 1950:** ჯავახიშვილი ი. *ქართველი ერის ისტორიის შესავალი*. ნიგნი პირველი. საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1950.

### **საარქივო მასალები**

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივი: ფა1კ1ემ001ვფ001

### **ინტერნეტპუბლიკაციები**

<http://www.orthodoxy.ge/tveni/dekemberi/barbare.htm>



**MANANA PKHAKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## **Modernist Tendencies of Hellenistic Literature**

Modernist tendencies are observed in Hellenistic world and accordingly, literature created by Alexander the Great which are different from Hellenic. New types of many genres created in the Hellenistic world gave the writers (Callimachus, Theocritus, Menander) a great opportunity to demonstrate their own creative works and originality.

Literature appeared to be available only to a small number of educated readers in the cosmopolitan Hellenistic state which was huge as compared to poleis and the principle of modernism “Literature for Literature” became important.

This article considers modernist tendencies of Hellenistic literature (individualism, loneliness of the person, incompatibility of the person with an environment, technopaegnia et cetera).

**Key words:** Hellenistic literature, modernism, Menander.

### **მანანა უსაკაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **ელინისტური ლიტერატურის მოდერნისტული ტენდენციები**

ელინიზმი (ელინურის მსგავსი) ეპოქის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე აზრთა სხვადასხვაობაა მეცნიერებაში\*, მაგრამ ყველაზე უფრო მისაღებად მიიჩნევა ძვ. წ. 334 წელი, ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობის დასაწყისიდან ვიდრე ძვ. წ. 30 წ-მდე ელინისტურ სამყაროში რომაული ჰეგემონიის დამყარება.მდე.

ელინურისაგან განსხვავებულ ალექსანდრე დიდის მიერ შექმნილ ახალ ელინისტურ სამყაროში და შესაბამისად ლიტერატურაშიც მოდერნისტული ტენდენციები შეიმჩნევა, თუ მოდერნიზმს სიახლედ, ტრადიციულისგან განსხვავებულად გავიაზრებთ.

---

\* დანვრილებით ელინიზმის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე იხ.(მარინოვიჩი 1990: 86-102).

ელინიზმი თავისთავად, როგორც მოდერნიზმიც ერდთგვაროვანი ეპოქა არ იყო. მას განარჩევდნენ პერიოდებისა და რეგიონების მიხედვით. მაგრამ მიუხედავად ამისა, რაღაც ძირითადის გამოყოფა მაინც შეიძლება მოხერხდეს.

ელინიზმი ქრონოლოგიურად შორს არის მოდერნიზმიდან (XIX-XX საუკუნის გარდამავალი ეპოქის კულტურული მიმდინარეობისგან), მაგრამ ელინიზმის გარდამავალი ხანის კულტურა და ლიტერატურა გარკვეულ ტენდენციებს ამჟღავნებს მოდერნიზმთან.\*

და ეს მსგავსება, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება იმ სიახლეებში, რომლითაც გაჯერებულია როგორც მოდერნიზმი, ასევე ელინიზმი.

მე ელინიზმის სიახლეებზე გავამახვილებ ყურადღებას და განსაკუთრებით იმ სიახლეებზე, რომელიც მოდერნიზმთან პოულობს მსგავსებას.

ჯერ ელინიზმის სპეციფიკაზე, ელინიზმისთვის ახალი იყო უსაზღვრო მონარქიის იდეა, რითაც ბერძნებმა უარი თქვეს ყველაზე დიდ მონაპოვარზე თავისუფალი მოქალაქეების სამართლებრივ სახელმწიფო წყობილებაზე. ბერძნული პოლისები – დამოუკიდებელი ქალაქი-სახელმწიფოები, ბერძნული პოლისური დემოკრატია უზარმაზარმა ალექსანდრე დიდის იმპერიამ იტალიიდან ინდოეთამდე მბრძანებლის განუსაზღვრელი ძალუფლებით ჩაანაცვლა. შესაბამისად, ახალი იყო ადამიანის წარმოდგენა თავის ადგილზე ამ შეცვლილ სამყაროში. ამასთან დაკავშირებით შეიცვალა პოლისის მოქალაქეების ვალდებულებები და მოვალეობები, თავისუფალი მოქალაქეები იქცნენ ქვეშევრდომებად და ელოდნენ მმართველებისგან სტაბილურობას და უსაფრთხოების გარანტიას. ადამიანი პოლისის შეზღუდული ჩარჩოებიდან თავალუნვდენელი იმპერიის სივრცეში აღმოჩნდა.

პოლისის – პატარა ქალაქ -სახელმწიფოსმოქალაქე თითქოსდა გამოიკარგა თვალუნვდენელ ელინისტურ სივრცეში, ვერ გაერკვა თავის უფლება- მოვალეობებში, რომელიც პოლისში მკვეთრად ჩამოყალიბებული იყო.

მოქალაქეებმა არა მარტო ქალაქის მმართველობის უფლება, არამედ დაცულობის განცდა დაკარგეს – მთელი სამყარო შეიძინეს, მაგრამ დაკარგეს სამშობლო.

ამ ცვლილებამ, როგორც მოდერნიზმში, აქტუალური გახადა ახალი ფორმის ძიება და ადამიანის ადგილის გარკვევა სამყაროში, ადამი-

---

\* უნდა აღინიშნოს, რომ ანტიკურ, უმეტესად კი ბერძნულ ლიტერატურაში შეიძლება დაიძებნოს თითქმის ყველა შემდეგდროინდელი ლიტერატურული მიმდინარეობის სანწყისი, საკმარისია გავიხსენოთ, რომ მოდერნიზმის ერთ-ერთი მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი ცნობიერების ნაკადი ძვ. წ. VI-V სს-ის დიდი ბერძენი პოეტის პინდაროსის ასოციაციური პოეზიის არსია.

ანი თავის თავში ჩაკეტა, თავის საკუთარ სამყაროში, და გარე სამყაროს განიხილავდა როგორც მოულოდნელსა და მტრულს, გარემოსადმი ეს დამოკიდებულება, როგორც ცნობილია, მოდერნიზმსაც ახასიათებს. ელინისტური ლიტერატურა, მოდერნისტულის მსგავსად, უმეტესად კოსმოპოლიტური ლიტერატურაა და გამოხატავს ადამიანის გამოკარგულობის გრძნობას უზარმაზარ მონარქიაში, მოდერნისტი მწერლები კი ამასვე აღწერენ უფრო მეტად ურბანისტულ გარემოში.

ელინისტურ ლიტერატურაში, როგორც მოდერნიზმში, მრავალფეროვან სამყაროში ადამიანის მარტოობის, მისი და გარემოს შეუთავსებლობის პრობლემა დადგა:

ასე მაგ. მე ნაწყვეტს ელინისტი დიდი კომედიოგრაფოსის მენანდრეს კომედიიდან მოვიყვან:

განა ორგზის ბედნიერი არ იყო პერსევსი,  
ფრთები რომ შეისხა და კაციშვილს არ ხვდებოდა  
დედამინაზე, ანდა ქვად რომ აქცევდა  
ყველა თავის შემანუხებელს. ნეტა  
მეც შემეძლოს ეს, მაშინ ქვეყნად ქვის  
ქანდაკებებზე მეტი არაფერი იქნებოდა.  
ახლა კი, ასკლეპიოსს ვფიცავ, საშველი აღარაა.

უკვე მამულშიაც მეჭრებიან,  
ქაქანებენ. ზევსია მონმე, გზის პირას  
მიყვარდა ყოფნა. ახლა მინის ამ ნაწილს  
აღარც კი ვამუშავებ, გზაზე მოსიარულეებს  
გაფურბივარ; მაგრამ უკვე ზემოთ,  
გორაკისკენაც მოიწვევენ. ო, რამდენი ხალხია ქვეყნად.\*

ელინისტურ ლიტერატურაში გარე სამყაროს მტრული დამოკიდებულება ადამიანისადმი ელინისტური ხანის ყველაზე მნიშვნელოვანი ქალღმერთის ტუხეს – შემთხვევის – სახით გამოიხატა (მოდერნიზმის ფილოსოფიის ფუძემდებელი ნიცშეც ცხოვრებაში მნიშვნელოვნად “შემთხვევას” მიიჩნევდა). ელინისტური ტიუხე, შემთხვევის ყოვლისმომცველი ძალაუფლების მქონე („ფარი“, სტრ. 411“, ფრ. 147, 417), შეუცნობელი („ფარი“, სტრ. 248, ფრ. 424, 464), ბრმა (ფრ. 463), არაკანონზომიერი („დამქირავებელი.“ 295, ფრ. „კითარზე დ.“ ფრ. 8), ცვალებადი (ფრ. 348, 630) და მოულოდნელია („არეფორა ან ფლეიტისტი“, სტრ. 110).\*\*

\* „დისკოლოსი“ (სტრ. 154-163) თარგმანი მ. ფხაკაძის. წიგნში: (ელინისტური 2013: 20-21).

\*\* აქ და შემდგომში ფრაგმენტები და კომედიების სტრიქონები მითითებულია სენდბეკის წიგნის მიხედვით (მენანდროსი 1972:).

მენანდროსის გმირებს, ისე როგორც მოდერნისტული ლიტერატურის გმირებს, ეჭვი ეპარებათ სამყაროს წესრიგიანობაში, მათთვის სამყარო ქაოტური, უხეში, დაუნდობელია, ადამიანი კი სუსტი და უსუსურია შემთხვევის („ფარი“, სტრ. 411, ფრ. 147, 417), ყოველსმომცველი ძალის ხელში.

ელინისტური ეპოქის რელიგვანტური ნიშანი – ინდივიდუალიზმია და აქაც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მოდერნიზმიც, განსხვავებით ადრინდელი მიმართულებებისა, ყურადღებას ამახვილებს ადამიანზე, მის შინაგან სამყაროზე,

ინდივიდუალიზმში, არსებითად, მთელი ელინისტური კულტურისთვისაა დამახასიათებელი. ელინიზმის ფილოსოფია ინდივიდუალიზაციის იდეოლოგიად იქცა. ელინისტური ფილოსოფიის ძირითად საგანი გრძნობადი და სუბიექტური გახდა. ასე მაგ. ელინისტური ხანის ერთ-ერთი ფილოსოფიური სკოლა ეპიკურესი (ძვ.წ. 341-270 წწ.) არსებითად სუბიექტივიზმს ეყრდნობოდა.

ეპიკურესთვისაც არსებობდა შემთხვევითობა, ელინიზმისთვის ე.წ. „საერთო ადგილი“, რაც აუცილებლობიდან გადახრას ნიშნავდა.

სტოიციზმიც, ელინიზმის ფილოსოფიური მიმდინარეობა, თავის მოძღვრების ცენტრში ადამიანს აყენებდა. სუბიექტივიზმი ედო საფუძვლად სკეპტიციზმსაც, რომელიც ობიექტური სინამდვილის შემცნების შესაძლებლობას უარყოფდა.

მაგრამ ჩვენ გვინდა შევჩერდეთ „ახალი ატიკური კომედიის ვარსკვლავზე“ – ასე უწოდებდა მას კეისარი, მენანდროსზე და მის ახალ ატიკურ კომედიაზე, რომლის სახელიც ერთმნიშვნელოვნად სიახლეზე მიუთითებს. ახალ ატიკურ კომედიაში ახალია ყველაფერი, ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ძველი ატიკური კომედიის სამიზნის – ცნობილი პოლიტიკოსების, ტრაგიკოსების, ფილოსოფოსების ჩაანაცვლება მოდერნიზმის მსგავსად ყოველდღიურობიდან აღებული ჩვეულებრივი „ჩვენნაირი“ ადამიანებით.

მენანდროსი დაინტერესებულია ადამიანის ინდივიდუალური თავისებურებებით ისევე, როგორც მოდერნიზმისთვის უკიდურესი უნიკიდუალიზმი და მე-ს კულტის ქადაგებაა დამახასიათებელი. მენანდროსს გაცნობიერებული აქვს, რომ ადამიანის მოქმედებას განსაზღვრავს არა მხოლოდ შემთხვევა, არამედ ინდივიდის პიროვნული ხასიათი; ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ მენანდროსისთვის უფრო მნიშვნელოვანია ადამიანის ხასიათი, შინაგანი თვისებები, რომლითაც შეიძლება დაიძლიოს შემთხვევის ძალმოსილება (ფრ. 181). ადამიანის შინაგანი თვისებების, ბუნების, ხასიათის მნიშვნელოვანი როლი მენანდროსის პერსონაჟის კონცეფციის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ქვა-

კუთხედია. ადამიანისათვის ხასიათია მისი ღმერთი, ზედამხედველი, ბედნიერებისა და უბედურების მიზეზი, დამღუპველიც, ამშენებელიც („სამედ. სასამ.“, 1093 შმდგ.; 1106, ფრ. 623) და მენანდროსს მიაჩნია, რომ მიუხედავად ერთი ბუნებისა, თითოეულ ადამიანს თავისი განსაკუთრებული ხასიათი აქვს (ფრ. 475), რომელიც თანდაყოლილი და შესაბამისად უცვლელია; მიუხედავად იმისა, რომ მენანდროსს აქვს მარადიულად კეთილი ღმერთის კონცეფცია („თმამოკვეცილი“ სტრ. 169). ადამიანის სრულყოფილ სიკეთეს, მისი აზრით, ეს კეთილი ღმერთიც ვერ განსაზღვრავს: ადამიანები მაინც იბადებიან კარგი და ცუდი ხასიათებით (შდრ. ფრ. 714). უნდა ითქვას, რომ მსგავსი მოსაზრებანი საკუთრივ მენანდროსის ორიგინალურ მსჯელობას არ წარმოადგენს, იგი საერთოა, როგორც ჩანს, მთელი ახალი ატიკური კომედიისათვის, ყოველ შემთხვევაში მსგავსი მსჯელობები უხვადაა გაბნეული მენანდროსის თანამოკალმე ფილემონისა (ფრ. 10, 73, 90) და დიფილოსის (ფრ. 34, 107, 118...) ფრაგმენტებში. აქვე გვინდა ყურადღება მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ მენანდროსი დაინტერესებულია პერსონაჟის ხასიათის იმ ელემენტით, რომელიც უკვე არისტოტელეს გამოყოფილი ჰქონდა როგორც მთავარი, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არჩევანის („პროაირესის“) მომენტი.

ელნიზმისთვის და სახელდობრ, მენანდროსისთვის ახალი იყო დაინტერესება ხასიათებით და ახალ ატიკურ კომედიაში სახეების არა ტიპებად, არამედ ინდივიდუალიზირებულ, ცოცხალ და დამაჯერებელი ხასიათებად ქცევა. ახალი იყო ისიც რომ, მენანდროსმა თავისი მოქმედი პირები ყოველგვარი ტიპიურობისაგან განსხვავებით, მდიდარი ინდივიდუალური ცხოვრებით და დახვეწილი ფსიქოლოგიზმით აღავსო, პოეტმა ტრადიციული ფიგურები „გააპრობლემურა“, რითაც მისი პერსონაჟები ტიპის საზღვრებს გასცდნენ. ასევე აღსანიშნავია მენანდროსის დახასიათების ხელოვნება, ადამიანის სულის სიღრმეებში წვდომის ფაქიზი ოსტატობა, ზოგადი ტიპების კერძო ინდივიდუალურ ხასიათებად დანაწევრება, მოქმედი პირების ხასიათებით, მათი შინაგანი, სულიერი ნყოფის თავისებურებებით დაინტერესება ბუნებრივია, მენანდროსის ხასიათები არ არიან შექსპირისეული ღრმა და მდიდარი ხასიათები, მაგრამ არიან ლიტერატურული ხასიათები, თუ მასში მოქმედი პირის განუმეორებელ და განსაკუთრებულ თვისებებს ვიგულისხმებთ.

როგორც მენანდროსი ამბობს: „უბედურებასა და უსამართლობას შორის ერთი განსხვავებაა: პირველი შემთხვევის ნებით ხდება, მეორე კი – „საკუთარი არჩევანით“ (ფრ. 359). საკუთარ საქციელზე პასუხისმგებლობა, გარკვეული გაგებით, განსაზღვრავს პერსონაჟის ხასიათს.

თუ შემთხვევის ქალღმერთს – ტიუხეს მივუბრუნდებით, არა მხოლოდ მენანდროსი, არამედ ელინიზმის სხვა მოღვაწეებიც, ლიტერატორები და ხელოვანები ხშირად მიმართავდნენ ტიუხეს მღელვარე, მტრულ სამყაროში. ასე მაგ. ისტორიოგრაფია (პოლიბიოსი, რომელიც თავის „ისტორიაში“ „შემთხვევის“ მბრძანებლობას წამოწვევს წინა პლანზე).

მოულოდნელი, ახალი და მრავალფეროვანი, ზოგჯერ კი კონტრასტული იყო ელინისტური ლიტერატურა, (ისევე, როგორც მოდერნიზმის სხვადასხვა მიმართულებები) – ერთის მხრივ, „მენანდროსი, როგორც ცხოვრების სარკე“, როგორც მას არისტოფანე ბიზანტიონელი უწოდებდა და მისი პერსონაჟები მოდერნისტული ლიტერატურის გმირივით ნებისმიერი ჩვენთაგანი და თითოეული ადამიანია და მეორეს მხრივ, კულტურული კონცეფცია“ – ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, თუმცა ეს სიტყვიერად დეკლარირებული არ ყოფილა.

პოლიებთან შედარებით უზარმაზარ კოსმოპოლიტურ ელინისტურ სახელმწიფოში ლიტერატურა მხოლოდ მცირერიცხოვანი განათლებული მკითხველისათვის აღმოჩნდა ხელმისაწვდომი და აქტუალური გახდა მოდერნიზმის პრინციპი: „ლიტერატურა ლიტერატურისათვის“.

ელინისტური პოეზია არ ეხებოდა პრობლემებს, რომლებიც საზოგადოებას აღელვებდა. პოეზია სასახლეების კარზე დასახლდა და მცირეოდენი რჩეულთა, ელიტის ხვედრი გახდა

ელინისტურ ეპოქაში ლექსებს თხზავდნენ მეცნიერები-გრამატიკოსები, ფილოლოგები. და ისინი, როგორც მოდერნისტები, უარს ამბობდნენ ნარსულზე, წინამორბედთა გამოცდილებასა და კულტურაზე.

თუმცა ამის განხორცილება ჭირდა, რადგან ნებსით თუ უნებლიედ მათთვისაც, ისევე როგორც შემდგომში, საუკუნეების შემდეგ მოდერნიზმისთვისაც ანტიკურობა, ელინიზმის შემთხვევაში კი ელინური კლასიკა იყო საფუძველი, რომელსაც მაშინაც კი ეყრდნობოდნენ, როდესაც აკრიტიკებდნენ. ევროპაში, როგორც ცნობილია, ახალი კულტურა ყოველთვის ყალიბდებოდა ნორმატიულად მიჩნეული ანტიკურობისადმი განახლებული დამოკიდებულებით.

ელინისტურ ხელოვნების მანიფესტის „პოეზია პოეზისათვის“ თავისი გამოხატულება ჰპოვა კალიმაქოსის (ძვ.წ.310-240 წწ.), „ელეგიის მეფის“, ერთ-ერთი ყველაზე პროდუქტიული მწერლის, 800 ნაწარმოების შემქმნელი პოეტის შემოქმედებაში. კოსმოპოლიტი მწერლის უჩვეულო თემაზე შექმნილი ექსპერიმენტული ნაწარმოებები, დეჰეროიზებული, სამეცნიერო ნიაღვრეებით, მინიშნებებითა და აღწერილობით, მოულოდნელად და თავისებურად აგებული, ოსტატურად ნაპოვნი დეტალებით, ახლად აღმოჩენილი ხერხებითა და ამავე დროს არქაული რემინესცენციებით, მომცრო ზომის, მაგრამ სტილისტურად

სრულყოფილებამდე დამუშავებული დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს შემდგომდროინდელ მოდერნისტულ ლიტერატურასთან\*.

დახვეწილი სიახლის ძიებაში კალიმაქოსი წყვეტს კავშირს თავის უშუალო წინამორბედებთან, კიცხავს ანტიმაქოსს (ვრცელი პოემის „თებანის“ ავტორს – ძვ. წ V-IV ს) ლექსის სიმძიმისა და სიდიდის გამო და ასევე თავის მონაფე აპოლონიოს როდოსელს (ძვ. წ. 295-215 წწ.), რომელსაც ჰომეროსის ეპოსის აღდგენა სურდა.

კალიმაქოსის კრედი ნიცშეანური (მოდერნიზმის თეორიული იდეოლოგიის) სტრიქონებით არის გამოხატული: “ვერ ვიტან საერთო ჭიდან წყლის სმას, მეზიზღება ადვილად მისადგომი ადგილი” (პალატინის ანთოლოგია: XII, 43).

ელინისტურ ეპოქაში რეალობის ღრმა წინააღმდეგობები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იწვევს კონტრასტებს, რომელიც ხან დრამატულ, ხან ლირიკულ გრძნობათა გამოვლენაში გამოიხატება. მშფოთვარე ემოციების ეფექტი ხელოვნებაში ზოგჯერ ანალიტიკურობასა და რაციონალობას ესადაგებოდა ისევე, როგორც ახალი ტენდენციები და ფორმები თანაარსებობდა არქულობასა და კლასიკურობასთან ერთად.

ელინისტურ ლიტერატურაში, ისევე როგორც მოდერნიზმში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ორიგინალური მხატვრული საშუალებების მოძიებას, ფორმას, შემოქმედების მხოლოდ ესთეტიკურ ფენომენად წარმოდგენას.

ელინისტი მწერლები, მოდერნისტული მიმართულების შემოქმედთა მსგავსად, ხშირად მიმართავდნენ ფორმისა და მხატვრული საშუალებების ექსპერიმენტს..

ასე მაგ-ად, მენანდროსის კომედიებში გახდა ნორმატიული პიესების ხუთაქტიანი დაყოფა და ამას, ალბათ, საფუძვლად დაედო ძველ ატიკურ კომედიაში პერსონაჟ-სქემებთან პროტაგონისტის შეხვედრისა და მისი მოქმედების ხაზი.\*\*

მენანდროსის კომედიების სცენებიც განსხვავებით კლასიკური ბერძნული დრამის (ტრაგედია და ძველი ატიკური კომედია) ერთგვაროვანი სცენებისგან თავისი ბუნებით არაერთგვაროვანია.\*\*\*

ელინისტურ ხანაში ფორმის სიახლესაც დიდი ყურადღება მიექცა, ლიტერატორებმა ტექსტში ასო-გრაფემებით თამაშის ანუ ტექნოპეგნიის სხვადასხვა, უკვე ნაცადს ან ახალ ხერხს მიმართეს\*\*\*\*.

\* უფრო ვრცლად კალიმაქოსის შემოქმედების შესახებ იხ. (ფანტუცი 4004: 42- 43)

\*\* ამ მოსაზრებას, ჩვენის აზრით, მხარს უჭერს ო. ფრეიდენბერგის აზრიც (ფრეიდენბერგი 1936: 454).

\*\*\* დაწვრილებით ამ საკითხების შესახებ ( ფხაკაძე 2015: 179 შმდგ.)

\*\*\*\* ტექნოპეგნიაზე საუბრისას ვეყრდნობით რ. გორდუზიანის წიგნს (გორდუზიანი 2016: 232-244).



პოეზიაში გრაფიკულ-სურათოვანი ლექსების შექმნის პრაქტიკა ელინისტური მწერალ-ინტელექტუალების წრიდან იღებს დასაბამს და მის მამამთავრად სიმიას როდოსელი, დაახლოებით ძვ. წ. 300 წლის ფარგლებში მოღვაწე ელინისტი ფილოლოგი და პოეტი ითვლება.

რამდენიმე ექსპერიმენტულ- გასართობი ხასიათის ლექსის ტექსტი გრაფიკულად იმგვარად იყო გამართული, რომ ტექსტის შინაარსში ასახულ ობიექტს გამოსახავდ (ნაჯახს, ეროსის ფრთებს, კვერცხს, და ა.შ.)<sup>\*</sup>.

ელინისტური ეპოქიდან მოყოლებული, როდესაც ტექნოპეგნიების ერთჯერადი თუ სისტემური გამოყენება ბევრი პოეტისათვის ერთგვარ ნორმად იქცა, აკროსტიქების რაოდენობამ საგრძნობლად იმატა. ცალკეული ასოებითა და ზოგადად ანბანით თამაში მეტწილად ლიტერატურულ, პოეტურ კონტექსტთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ თანდათან იგი გადავიდა ერთგვარ ფორმალიზმში. სახელდობრ, ტექსტის სავარაუდო ლექსიკური ფორმატივები დაცლილნი არიან კონკრეტული სემანტიკიდან და გრაფემებისგან კონსტრუირებულ იმგვარ ერთეულებს წარმოადგენენ, რომლებიც რაღაც მეტაენის კონკრეტული მნიშვნელობისგან დაცლილ, მხოლოდ ბგერათა ჟღერადობით გარკვეული ასოციაციების, თუ ემოციების აღმძვრელ ლექსემებს ემსგავსებიან.

ლიტერატურულ პრაქტიკაში ასოთა თამაში ერთგვარი პოეტური მეტაენის შექმნის ცდებს წააგავდა, ფუტურისტების ჭკუამიღმური „საკუთარი ენის“ შორეულ წინაპარს.

ელინისტური ეპოქის ანაგრამების „კლასიკოსად“ ლიკოფრონს მიიჩნევდნენ. მისი ბიზანტიელი კომენტატორი იოანე ცეცე აღნიშნავს: „მაშინ პატივი მიეგებოდა ლიკოფრონს არა იმდენად თავისი პოეზისათვის, რამდენადაც ანაგრამების შექმნისათვის“.

ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში კოსმოპოლიტიზმით, ინოვაციით, ექსპერიმენტულობით გამორჩეულმა ელინისტური პერიოდის ლიტერატურამ დიდი იმპულსი მისცა შემდგომდროინდელი ლიტერატურული მიმდინარეობების განვითარებას.

## დამოწმებანი:

**ანთოლოგია პალატინა:** ინტერნეტის რესურსი *Anthologia Palatina*: Greek text at Perseus Digital Library of the Tufts University, in five volumes. Vol. 4.

**გორდეზიანი 2016:** გორდეზიანი რ. *ინოვაცია ფორმალიზმი ავანგარდი ანტიკურ ლიტერატურაში*. თბილისი: „ლოგოსი“, 2016.

<sup>\*</sup> აქვე უნდა დავამატოთ ელინისტური ხანის პოეტის თეოკრიტოსის სირინქსის/სალამურის ფორმის ლექსი.



**ელინისტური 2013:** ელინისტური და რომაული კომედია. მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013.

**მარინოვიჩი 1990:** Маринович Л. П. *Александр Македонский и становление эллинизма*. Москва: 1990.

**მენანდროსი 1972:** Menandri. *Reliquiae selectae*. Rec. Sandbach F. H., Oxford: Clarendon Press, 1972.

**ფანტუცი 2011:** *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Fantuzzi M., Hunter R., Cambridge: University of Cambridge, 2011.

**ფრეიდენბერგი 1936:** Фрейденберг О. М. *Поэтика сюжета и жанра*. Ленинград: Гослитиздат, 1936.

**ფხაკაძე 2015:** ფხაკაძე მ. მენანდროსის ხასიათები და დრამატურგიული ტექნიკა, თბილისი: „ლოგოსი“, 2015.

**SHORENA SHAMANADZE**

**NATELA CHITAU**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Diaspora as a Modernized Context of Emigration – From Writer-Emigrants’ Creative Works to Diaspora Literature**

Dynamics of the mental space of Georgian literature created abroad during the twentieth century coincided with the unified logic for the perception of the concept for *House and Place Localized in Space*; the purports of the author-emigrants of that period remained within the national frames and strived to reflect Georgian writers’ traditional or modernistic tendencies. Georgian literature created abroad after the 90ies of the twentieth century abandons national as well as modernistic space. Writers of Georgian Diaspora, consciously or unconsciously, show some common behavioral strategies, which form the mental landscape for imaginary unity of modern global Diaspora literature.

**Key words:** diaspora, emigration, writer-emigrants, literary modernism, modernization

## შორენა შამანაძე ნათელა ჩიტაური

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### დიასპორა როგორც ემიგრაციის მოდერნიზებული კონტექსტი – მწერალ-ემიგრანტთა შემოქმედებიდან დიასპორულ მწერლობამდე

არსებობს ემიგრანტთა ორი კატეგორია: ემიგრანტები, ბარგი-ბარხანი და ხუნძლები რომ ტოვებენ ქვეყანას და ემიგრანტები, მსუბუქად რომ გადაადგილდებიან... ზედმეტი ბარგით დაძმობილები ფიქრობენ, რომ სხვაგან გადაბარგებით ცხოვრებას მოიწყობენ, სინამდვილეში კი ვერაფერს ვერ იგვარებენ. რატომ? იმიტომ, რომ პრობლემას ისინი თან დაატარებენ.. თან დაათრევენ მრავალტონიან წარსულს, შენიღბულ უუნარობასა და უცხოობას... სხვანი მოგზაურობენ ზედმეტი ტვირთის გარეშე. უკვე მომწიფდნენ მსგავსი ნაბიჯის გადასადგმელად. მარჯვები და მოხერხებულები არიან. ადვილად ეგუებიან ახალ გარემოს და არც საკუთარი თავის სრულყოფისა და დახვეწის უნარს არიან მოკლებულები.

*ერიკ-ემანუელ შმიტი, „ულისე ბალდადიდან“*

დღევანდელმა გლობალურმა პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა ცვლილებებმა, ტრადიციული გეოპოლიტიკური საზღვრების მოშლამ, მრავალეროვნული საზოგადოებების შექმნამ, კულტურული იზოლაციის დაძლევა და საინფორმაციო ტექნოლოგიების განვითარების არნახულმა ტემპმა განაპირობა კულტურათა სიჭრელე, რასაც საფუძვლად უდევს იდენტობათა ტრანსფორმაციები და ტრანსლაციები. თავის დროზე გოეთეს Weltliteratur-ის იდეა გულისხმობდა, რომ ნაციონალური ლიტერატურები გაცვლა-გამოცვლის გზით თანაბრად მონაწილეობდნენ მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში. გლობალიზაციისა და მიგრაციის ეპოქაში შექმნილი ტექსტები კი ენობრივი, შინაარსობრივი, ფორმალური ასპექტების მიხედვით არა მხოლოდ ნაციონალური, არამედ თავიანთი არსით ტრანსნაციონალური ლიტერატურები არიან. მწერლობა გავიდა ეროვნული თუ სახელმწიფოებრივი საზღვრებიდან და უკვე აღარ წარმოადგენს ნაციონალურ ლიტერატურათა თუ კულტურათა მხოლოდ დიალოგს. დღეს უკვე აშკარაა, რომ მიგრაციული პროცესების შედეგად იცვლება მწერლობის არა მარტო შინაარსი, არამედ თვისობრიობაც, ყალიბდება მწერლობის ინტერ-

კულტურული მოდელი. ამიტომაც აუცილებელი გახდა არა მხოლოდ ამ მოდელის ფსიქოსოციალური მახასიათებლების წარმოჩენა, არამედ მისი რეალობასთან დამოკიდებულების განსაზღვრა ისტორიულ კონტექსტში: მნიშვნელოვანია გავარკვიოთ, რამდენად განაპირობებს ამ ემიგრაციული შენაკადებით განპირობებული მწერლობის ინტერკულტურული მოდელის თვისობრიობას ეპოქალური მოვლენები, მიგრაციის მიზეზები და ტიპები.

ზოგადად ემიგრაციას, როგორც მსოფლიო კულტურის მოვლენას, ედვარდ საიდი აფასებს, როგორც:

- ერთი მხრივ, როგორც განდევნის, გადასახლების რეალურად აქტუალიზებულ მდგომარეობას;
- მეორე მხრივ და უფრო ფართო გაგებით, როგორც კონკრეტული კულტურის გავლენების, ცდუნებებისა და პრივილეგიების გარეშე ცხოვრების მეტაფორულ მდგომარეობას (საიდი 2000: 373).

თუკი გამოვალთ ემიგრაციის ფართო გაგებიდან და განვიხილავთ მას, როგორც იძულებით გადაადგილებას ან განდევნას, იმავდროულად დავაკავშირებთ სივრცით დისლოკაციასთან, მაშინ გამოიყოფა სახლიდან მოწყვეტის რამდენიმე ძირითადი ფორმა, რომლებიც გვხვდება ემიგრაციის თანამედროვე კვლევებში სხვადასხვა ვარიანტებისა თუ კომბინაციების სახით და გამოიხატება შემდეგ ფიგურებში: ემიგრანტი, ნომადი, ტურისტისტი (ბუგაევა 2006).

ისტორიული პერსპექტივიდან გამომდინარე, ემიგრანტი არის ადამიანი, რომელმაც იძულებით დატოვა თავისი სახლი. მკვლევარები ხშირად ანიჭებენ ემიგრაციას მაღალმხატვრულ მნიშვნელობას და ემიგრანტის ფიგურას აკავშირებენ გმირულ და მითოლოგიურ (მაგ. ოდისეისი) სახეებთან. ქართულ სინამდვილეში ეს ტერმინი უკავშირდება XX საუკუნის პოლიტიკურ, 20-50-იანი წლების ემიგრაციას, როგორც ისტორიულ, კულტურულ და სოციალურ მოვლენას. ნომადი – ესაა ადამიანი, რომელიც თავისუფალია ეროვნულობის, სახელმწიფოს, პარტიების, საზოგადოების, დროებითი თანამეგობრობისა თუ სხვ. გავლენებისაგან. ნომადი განასახიერებს დაუმთავრებელ გადაადგილებებს, პერმანენტულ უადგილობას და უსახლობას, გაუცხოებას ნებისმიერი სივრცითი პუნქტისაგან. ნომადს არ შეუძლია, ჰქონდეს სახლი და არც მიისწრაფის აქეთკენ. არ არის მიბმული საზოგადოებაზე და ამიტომაც აღმოჩნდება ხოლმე პერიფერიაზე, მცირე ჯგუფში, მარგინალურ პოზიციაზე ისე, როგორც რიზომეს ხე დელეზისა და გვატარის ტერმინოლოგიაში (დელეზი, გვატარი 1976, 1980). რიზომას მსგავსად, ნომადი ხასიათდება მუდმივი მოძრაობით, რომელსაც არც დასასრული აქვს და არც დასაწყისი. "იმპროვიზაციის უნარი, მოცემული დიასპორის ეთნი-

კური და კულტურული შემქმნელობა, ელასტიურობა, შეგუების უნარი და თვითდამკვიდრების ძალა და, რაც მთავარია, მრავალენოვნება – ყველაფერი ეს ნომადს აქცევს სოციალური და კულტურული ცვლილებების აგენტად. ისინი წარმოადგენენ მოდერნიზაციისა და განვითარების ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ საშუალებას. შეუძლებელია იმ მოლექულური კულტურული პროცესებისა და მოდერნიზაციის ეფექტების გადაჭარბებით შეფასება, რომლებიც უკავშირდება ყოველ ახალ მოგზაურობას, ყოველ სახლში დაბრუნებას, ყოველ ჩამოტანილ საჩუქარს“ (შლოგელი 2006:112). ტურისტი, კეროლ კაპლანის აზრით, ეს არის, როგორც წესი, დასავლეთევროპელი ან ამერიკელი, ჩვეულებრივი მამაკაცი, თეთრკანიანი, არ უჩივის ფულის ნაკლებობას, დამკვირვებელი, განათლებული, კულტურული (კაპლანი 1996: 50). მოგზაურობისას თანამედროვე ტურისტი გამუდმებით ეძებს ახალ საზრისს, რომელიც იქნება უტყუარი, ავთენტური. ტურისტი გადაადგილდება ჩვეულისაგან განსხვავებულ კულტურულ სივრცეში, ახალი შთაბეჭდილებების ძიებაში, თან ამავე დროს არ კარგავს კავშირს მშობლიურ კულტურულ ტრადიციასთან. მისი მიზანია საკუთარი თავის შეცნობა ან საკუთარი ისეთი რეალობის აღმოჩენა, როგორც შინ არ ჩანს.

ყველა ფიგურისათვის საერთო არის გადაადგილება, ანუ სივრცითი დისლოკაცია. მეტაფორული აზრით, ყველა მათგანი წარმოგვიდგება, როგორც კონკრეტული საზოგადოებრივი და კულტურული პარადიგმის დომინანტური გავლენისგან გაუცხოებული ფიგურა. ნომადსა და ტურისტს ერთმანეთთან აახლოებს გარკვეულ საცხოვრებელ გარემოში ჩაუნერლობა და ჩანერის შეუძლებლობა, ხოლო ემიგრანტი გამოირჩევა გაუცხოებისა და დანაკარგის ძლიერი განცდით, რომელიც ნომადს და ტურისტს არ გააჩნიათ.

ემიგრანტს ხშირად ახასიათებს მელანქოლიური გრძნობა, რომელიც გამოწვეულია საყვარელი ობიექტის დაკარგვით, რომელიც ემიგრანტის შემთხვევაში არის მშობლიური ქვეყანა. როგორც ფროიდი აღნიშნავს, მელანქოლია, ისევე როგორც ნაღველი, „...შეიძლება იყოს აგრეთვე რეაქცია საყვარელი ობიექტის დაკარგვაზე. ...ობიექტი რეალურად კი არ მოკვდა, არამედ დაიკარგა, როგორც სიყვარულის ობიექტი (მაგალითად, მიტოვებული საცოლე). სხვა შემთხვევებში ჰგონიათ, რომ თავი შორს უნდა დაიჭირონ ამგვარი დანაკარგის მიღებისგან, თუმცა ცხადად ვერ აცნობიერებენ, რა დაკარგეს, მხოლოდ თუ ივარაუდებენ და ავადმყოფიც ბოლომდე ვერ ხვდება, მაინც რა დაკარგა“ (ფროიდი 1989: 199). ნომადი და ტურისტი, განსხვავებით ემიგრანტისაგან, არ განიცდიან მელანქოლიას დანაკარგის გამო და გრძნობენ მიუკუთვნელობას დროებითი სამყოფელისადმი.

ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინებით ცხადია, რომ დღევანდელი დიასპორა ისტორიული ემიგრაციის ლოგიკური გაგრძელებაა. უფრო კონკრეტულადაც შეიძლება ვიმსჯელოთ: იმდენად, რამდენადაც „მოდერნიზაცია“... ცვლილებების პროცესს გულისხმობს, რასაც დასავლურ საზოგადოებაში ტექნიკურმა პროგრესმა, ინდუსტრიის განვითარებამ და სოციალურ და ბუნებრივი სამყაროს სხვადასხვა სფეროებში ცოდნის ზრდამ მისცა სტიმული” (ლომიძე 2016:6), დიასპორა შეიძლება ემიგრაციის თანამედროვე, მოდერნიზებულ კონტექსტად ჩაითვალოს. შესაბამისად, ტრანსფორმაცია განიცადა იმ ლიტერატურულმა კონტექსტმაც, რომელიც ამა თუ იმ ეპოქას უკავშირდება და რაც გამოიხატა მენტალური სივრცეების შეცვლასა და იდენტობათა მოდერნიზაციაში.

**1. დიასპორული მენტალური სივრცე როგორც ემიგრაციული მენტალური სივრცის მოდერნიზაცია.** თანამედროვე მიგრაციული და კულტუროლოგიური კვლევების მიხედვით, შესაძლოა განისაზღვროს არა მხოლოდ ემიგრაციის ფიგურები, არამედ მენტალური სივრცეებიც. როგორც აღვნიშნეთ, ემიგრაცია არის იძულებითი გადასახლება, გაძევება და ამავე დროს გასვლა, სიტყვასიტყვით, „ნახტომი“ საზღვრებიდან. მას უპირისპირდება ამ ბოლო წლებში გავრცელებული ტერმინი „დიასპორა“, რომელიც გულისხმობს „გაბნევას, გაშორიშორებას“. დიასპორა შლის ვიწრო ნაციონალურ და სახელმწიფოებრივ საზღვრებს, ეჭვქვეშ აყენებს ახალ გეოპოლიტიკურ სივრცეში ნაციისა და სახელმწიფოს ცნებების ურყევობას. დიასპორა ადასტურებს ბენედიქტ ანდერსონის“ გამონათქვამს, რომ ნაცია არის წარმოსახვითი ერთობა (imagined community) (ანდერსონი 1983).

თანამედროვე სოციოჰუმანიტარული კვლევების შედეგად ერთმანეთისაგან გაიმიჯნა ემიგრაციული და დიასპორული მენტალური სივრცეები. ემიგრაცია ასოცირდება კონცეფციასთან სივრცეში ლოკალიზებული ადგილისა და სახლის შესახებ. დიასპორა კი აღინიშნება ისეთი ცნებებით, როგორიცაა „ჰიბრიდულობა“, ან „ჰერფორმაციულობა“, რომლებიც ამსხვრევს „...ადგილის, როგორც მკაცრი სივრცითი ლოკაციის, მოდერნისტულ გაგებას, შლის ნაციონალურ და სახელმწიფოებრივ საზღვრებს, ამკვიდრებს სივრცეს ადგილის გარეშე (espace sans lieu)” (ალთუსერი 1974:87). შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ემიგრაცია მენტალურად ყველაზე უფრო უახლოვდება ლიტერატურულ მოდერნიზმს, დიასპორა კი უფრო პოსტკოლონიური კვლევებისა და პოსტსტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმის თეორიების გადაკვეთის ზღვარზეა (იზრაელი 2000). ემიგრაციული მენტალური სივრცისგან განსხვავებით, „დიასპორული მენტალური სივრცისათვის დამახასი-

ათებელია უფრო სივრცითი ოპოზიცია (აქ/იქ, ყველგან/არსად), ვიდრე დროითი (წარსული/ანმყო; ანმყო/მომავალი; წარსული/მომავალი). უფრო მეტიც, დაპირისპირება აქ/იქ ხშირად ტრანსფორმირდება სამ-ნაწილიან კონსტრუქციაში: აქ/იქ/არსად ან აქ/იქ/ყველგან;” (ბუგაევა 2006: 68)

მე-20 საუკუნის ქართული ემიგრაციის და თანამედროვე დიასპორულ სივრცეთა დინამიკა ემთხვევა ზემოთ აღნიშნული კონცეფციის გააზრებას და განსაზღვრავს საზღვარგარეთ მოღვაწე მწერლების იდენტობასაც და შემოქმედებასაც.

## **2. ინტერკულტურული იდენტობა როგორც ნაციონალური იდენტობის მოდერნიზებული კონტექსტი**

ჩვენთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია, XX საუკუნის ემიგრანტული მწერლობის დიასპორულ (ინტერკულტურულ) მწერლობად გარდაქმნის მაგალითზე თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ მოხდა ნაციონალური იდენტობის მოდერნიზაცია თანამედროვე ინტერკულტურულ იდენტობად. ემიგრაციაში შექმნილმა მხატვრულმა შემოქმედებამ დაადასტურა, რომ ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებას ან დაკარგვას განსაზღვრავს არა გეოგრაფიული და ენობრივი სივრცის შეცვლა, არამედ უფრო მეტად ეპოქა, რომელიც საფუძველია მოღვაწის არქეტიპული, კულტურული მესხიერების მდგრადობის ხარისხისა და თავად მწერალთა გადანყვებილება შეინარჩუნოს თუ არა ეროვნული იდენტობა.

პოლიტიზირების, ანტისაბჭოთა განწყობის გამო XX საუკუნის ქართულმა ემიგრანტულმა მწერლობამ თავად გადანყვითა დაეცვა ნაციონალური იდენტობა და ეს მცდელობა გამოავლინა რამდენიმე მიმართულებით:

- ნაციონალური ცნობიერების განვითარება, ტრადიციებისა და ჩვეულებების შენარჩუნება ენობრივი ველის დომინანტით.

- მიუხედავად დროსივრცული არეალის ასე მკვეთრად შეცვლისა, ახალ სოციოკულტურულ მოდელებთან შეხვედრისა, ამ მწერალთა მიერ შექმნილი ტექსტები, მათი კულტურული მესხიერება ინახავს ქართულ იდენტობას. ემიგრანტ მწერალთა ტექსტებში აქტუალიზებულია ის კულტურული პარადიგმები, გენეტიკური კოდები, არქეტიპული მესხიერების მოდელები, არტეფაქტები, რომლებიც წარმოაჩენს მათი კულტურული მესხიერების უპირატესობას კომუნიკაციურ მესხიერებასთან კვეთაში. ამით ეს მწერლები არ სწყდებიან მშობლიურ ფესვებს.

ინტერკულტურული იდენტობა პირდაპირ უკავშირდება აზროვნებისა თუ მოქმედების იმ წესს, რომელსაც თანამედროვე მკითხველი აღიქვამს, როგორც წარსულის ნაწარმოებთა გაცნობის შედეგს.

მისი სტრუქტურირება ხდება მეხსიერებისა და ნარატივის რთული ორ-მხრივი თამაშით და რთულდება ისტორიისა და კულტურის დისკურსით. მკვლევარები (ს. ჰოლი) იდენტიფიკაციას უკვე აღარ თვლის გამჭირვალე და უდავო ცნებად, არამედ გადაჰყავს იგი „იმ სხვა მოვლენის რანგში, რომელიც მუდმივად არის იმ „ნარმოების“ პროცესში, რომელიც არასდროს წყდება. იგი მუდამ ქმნადობის სტადიაშია, ყოველთვის კონსტრუირდება გამოსახატის შიგნიდან და არა გარედან“ (ჰოლი 1998: 232). იდენტიფიკაციის თეორიის აქტუალობა ინტერკულტურული დისკურსის ფარგლებში მდგომარეობს იმაში, რომ იგი საშუალებას იძლევა გამოიცილოს განსხვავებული სიუჟეტები ეთნოკულტურული კავშირების ასახვის პროცესში და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, იდენტიფიკაციის სახეს ხატავს არა როგორც „ორიგინალურ“ რაობას, არამედ როგორც პოზიციურ ფარდობითობას. ემიგრაცია ასეთ შემთხვევაში სხვა არაფერია თუ არა rite de passage – გადასვლა ახალ იდენტიფიკაციაში, სიკვდილი ადრინდელ მდგომარეობაში და აღდგომა ახალ სახეში (გენეპი 1999).

### **3. ქართული დიასპორული (ინტერკულტურული) ლიტერატურა როგორც ქართული ემიგრანტული ლიტერატურის მოდერნიზებული კონტექსტი**

ქართული ემიგრაციის ისტორიის გათვალისწინებით, XX-XXI საუკუნეების ქართული საზღვარგარეთული ლიტერატურა ორ ეტაპად, ორ თვისობრიობად წარმოგვიდგება: პირველი იწყება მე-20 საუკუნის ოციანი წლებიდან ვიდრე საბჭოთა კავშირის დაშლამდე, საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვისა და ქვეყანაში ბოლშევიკური რეჟიმის დამყარების გამო ეს იყო იძულებითი ემიგრაცია. მეორე ეტაპი იწყება მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან, ანუ საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან და დღემდე გრძელდება.

შესაბამისად, თვისობრიობა განაპირობებს სახელდებასაც. დღევანდელი მწერლისათვის სახელწოდება „ემიგრანტული“ წარმოაჩენს განსხვავებას მე-20 საუკუნის ქართულ ემიგრანტულ მწერლობასა და საზღვარგარეთ შექმნილ თანამედროვე ქართულ მწერლობას შორის, საზღვრების გახსნამ და ჩაკეტილობის განცდის გაქრობამ თანამედროვე მწერლობის ინტერკულტურულ მოდელს სრულიად სხვა თვისობრიობა შესძინა, ამიტომაც მას ემიგრანტულს ვეღარ ვუნოდებთ და ეს სახელწოდება შესაძლოა დარჩეს მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში საზღვარგარეთ შექმნილი ქართული მწერლობის აღსანიშნავად, ხოლო უფრო კორექტულად მივიჩნევთ, საზღვარგარეთ შექმნილ თანამედროვე ქართულ მწერლობას ვუნოდოთ „ქართული დიასპორული (ინტერკულტურული) მწერლობა“.



მე-20 საუკუნის მწერალ-ემიგრანტთა შემოქმედება იცავდა ნაციონალურ იდენტობას, რჩებოდა ნაციონალურ ჩარჩოებში და ამდენად მოწოდებული იყო აესახა ქართული მწერლობის ტრადიციული თუ მოდერნისტული ტენდენციები. მე-20 საუკუნის ემიგრანტული მწერლობა – ეს არის წესრიგის, კოსმოსის გამოხატულება პოლიტიკური და სივრცითი ჩაკეტილობის თვალსაზრისით: სამშობლოსთან კომუნიკაციის ნაკლები შესაძლებლობანი, ჩამოყალიბებული და სტაბილურად შენარჩუნებული „ანტისაბჭოთა იდენტობა“. თავად ემიგრანტთა გადწყვეტილება შეინარჩუნონ ნაციონალური იდენტობა, სამშობლოდან გამოყოფილი პოლიტიკური დევნილობის ტრაგიზმი, თანმხლები ნოსტალგია, ტრამული ცნობიერება, აქ ძლიერი იყო კულტურული მეხსიერება, ტრადიციების კულტი იმდენად, რომ კომუნიკაციური მეხსიერება „დაიჩაგრა“. უცხოეთში ქათველი მწერალი მთელი ძალებით, თუნდაც ინერციით შეეცადა ტრადიციების შენარჩუნებას, ეროვნული ფასეულობების გაფრთხილებას. ამიტომ არ არის მოულოდნელი, რომ თავიდან, პირველ ეტაპზე მაინც აქტიურად არ აება მხარი ახალი ლიტერატურული პროცესებისათვის, შეგნებულად აერიდებინა თავი იმ დროის ევროპული ტენდენციებისა და მიმდინარეობებისათვის ავანგარდისტული თემებისა და მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებისათვის. ევროპული აზროვნების შედარებით სწრაფად მიმდები XX საუკუნის ქართული ემიგრანტული პუბლიცისტური ნარატივი, ლიტერატურათმცოდნეობა და პროზა (ისიც ნაკლებად) აღმოჩნდა. ეს სფეროები ნელა, მაგრამ მაინც მიიწვედა ევროპულ სივრცეში ინტეგრირებისაკენ. თუმცა აქაც ძნელდება რომელიმე ლიტერატურული მიმდინარეობის, კვლევის რომელიმე მეთოდის გავლენაზე კონკრეტულად მსჯელობა.

90-იანი წლების შემდეგ საზღვარგარეთ შექმნილი ქართული მწერლობა გამოდის ნაციონალური, ასევე მოდერნისტული სივრციდან. მით უმეტეს, რომ ქართული დიასპორის მწერლები, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, აყალიბებენ თანამედროვე გლობალური დიასპორული ლიტერატურის წარმოსახვითი ერთობის, როგორც გარკვეული მთლიანობის, მენტალურ ლანდშაფტს. ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისის გლობალური დიასპორული ლიტერატურა ვითარდება შეცვლილ სივრცეში. ეს მეტამორფოზა პოსტსაბჭოთა ქართულ დიასპორულ მწერლობაში წარმოდგენილია, როგორც მიგრანტ-მწერალთა სენსორული, ხატოვანი, ინტელექტუალური თუ ენობრივი გამოცდილებების გაფართოება და ახალ სივრცეში თვითდამკვიდრება.

ემიგრანტული ლიტერატურისაგან განსხვავებით, თანამედროვე ინტერკულტურული ლიტერატურის გმირი, რომელიც ფლობს გარ-



დამავალ, ორმაგ, ჰიბრიდულ იდენტობას, ტრანზიტულობის მდგომარეობაში ასახავს ბინარული ოპოზიციის – ამა თუ იმ ნაციისადმი მიკუთვნილებულებისა თუ არმიკუთვნილების – დიალექტიკას. თანამედროვე საზღვარგარეთ მოღვაწე მწერლები იძულებული არიან ახალ პირობებში განიცადონ და შემოქმედებით ცნობიერებაში გაატარონ ახალ გარემოში აკულტურაციის მტკივნეული პროცესის სიმპტომები. ძირითადად, ეს ლიტერატურები მიემართებიან პოსტსაბჭოთა ქვეყნებიდან დასავლეთის ქვეყნებისაკენ, უჭირთ თვითდამკვიდრება და, მიუხედავად იმისა, რომ დატოვებული სამშობლო მუდმივად მათი რეფლექსიის ობიექტია, ხშირად იძულებულები არიან წერონ ახალ, არამშობლიურ ენაზე.

თანამედროვე დიასპორული (ინტერკულტურული) ლიტერატურის მთავარ თავისებურებად იქცა მრავალშრიანი და უპირველეს ყოვლისა, სტილური ჰიბრიდიზაცია. ნებისმიერი წინასწარგანზრახული სტილისტური ჰიბრიდი, ბახტინის მიხედვით, „გარკვეულწილად დიალოგიზირებულია. ეს ნიშნავს, რომ მასში გადაჯვარედინებული ენები ერთმანეთს ეპყრობიან როგორც დიალოგის რეპლიკები. ეს არის კამათი ენებისა, კამათი სტილებისა“ (ბახტინი 1975: 439).

დიასპორული (ინტერკულტურული) ლიტერატურისათვის მნიშვნელოვანია თხრობის სტრუქტურათა კავშირი იდენტობის შესაბამის გამოვლინებებთან, რაც გამოიხატება ისეთ ლიტერატურულ ფორმებში, როგორიცაა მულტიპერსპექტიულობა, სივრცის და დროის თანხვედრა, აგრეთვე გაუცხოების სტრატეგიები: მიმიკრია, ირონია და გროტესკული პაროდია ან ამბივალენტური რიტორიკული ფიგურები, შერეული ჟანრები. აქ საქმე გვაქვს კულტურული ჰიბრიდულობის ფენომენთან მის ლიტერატურულ გამოვლინებაში, რაც ეხმიანება თანამედროვე ჰუმანიტარული მეცნიერებების ისეთ აქტუალურ საკითხებს, როგორიცაა: პოსტმოდერნის სიტუაციაში ფსიქოლოგიური, ნაციონალური და კულტურული იდენტობების ჰეტეროგენურობა და ცვალებადობა; მიკუთვნილებულობის, იდენტიფიკაციისა და თვითრეპრეზენტაციის პრობლემები.

ემიგრანტული მწერლობის დიასპორულ მწერლობად მოდერნიზების შედეგად იცვლება მწერლობის რეალობასთან დამოკიდებულების ფორმები/პოზიციები, მე-20 საუკუნის ემიგრანტული მწერლობის ნაციონალურ-პოლიტიკური სივრციდან გავდივართ ინტერკულტურულ-სოციალურ სივრცეში. თუკი ემიგრანტი მწერლისათვის მნიშვნელოვანი იყო სულიერი პრობლემების დრამატიზირება, პატრიოტიზმი, წარსულის იდეალიზაცია, ნოსტალგია, ტრავმული ცნობიერება, რესენტიმენტი (სიმონიკო ბერეჟიანი, გიორგი ყიფიანი, გიორგი

გამყრელიძე, აკაკი პაპავა, გივი კობახიძე) დიასპორულ მწერლობაში აქტუალიზდება სოციუმის ცხოვრება, ყოფითი დეტალები. რამდენიმე სივრცეში მცხოვრები მწერალი ცდილობს ცხოვრება მოიწყოს სუბიექტური შეხედულებების მიხედვით (ნინო ხარატიშვილი, ლევან ბერიძე, ნანა ექვთიმიშვილი). დღეს საზღვარგარეთ მოღვაწე მწერალი, რა თქმა უნდა, გარკვეულწილად იცავს ტრადიციებს, ინახავს კულტურულ მემკვიდრეობას, მაგრამ თუ მე-20 საუკუნის ემიგრანტისათვის მთავარი ორიენტირი წარსული და სამშობლოში დაბრუნება იყო, თანამედროვე ემიგრაციაში შეუდარებლად ძლიერდება უცხო გარემოცვაში თვით-დამკვიდრების სურვილი, შესაბამისად, კომუნიკაციური მემკვიდრეობა, გაუცხოების ფენომენი კი, პირიქით, გარდაიქმნება სრულიად სხვა თვისობრიობად. გაუცხოება დღეს, საზღვრების ღიაობის პირობებში, მოღვაწეს საკუთარ ნაჭურჭში კი არ კეტავს, ამძაფრებს არა ნოსტალგიას, არამედ ამჟღავნებს ემიგრანტის „დაფარულ ენერჯიას“, ადამიანს აიძულებს შექმნას ახალი, ამისათვის აყალიბებს კოსმოპოლიტურ და ადაპტაციურ მექანიზმებს როგორც თემატურ, ასევე მხატვრულ-გამომსახველობით სფეროში. ეს მომენტი თავისთავად ანეიტრალებს და აუფასურებს ტრავმულ შეგრძნებებს, ტრავმულ ცნობიერებას. ისეთი ხერხები, როგორიცაა ირონია, თამაში, პაროდირება, ასევე მრავლისმომცველი „ავტორისეული სუბიექტური ველი“, მულტილინგვიზმი და ინტერკულტურალიზმი უმეტესწილად (რა თქმა უნდა, არა ყოველთვის) ზრდის შემოქმედებით პოტენციალს, ამჟღავნებს შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართული დიასპორული (ინტერკულტურული) ლიტერატურა წარმოადგენს ქართული ემიგრანტული ლიტერატურის ბუნებრივ გაგრძელებას, ისევე როგორც დიასპორა – ემიგრაციის მოდერნიზებულ ანუ თანამედროვე ვარიანტს.

## **დამოწმებანი:**

**ალთუსერი 1974:** Althusser, Louis. *Montesquieu. La politique et l'histoire*. Presses Universitaires de France. 1974.

**ბახტინი 1975:** Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: 1975.

**ბუგაევა 2006:** L. Bugaeva, E. Hausbacher *Ent-Grenzen. Intellectuelle Emigration in der russischen Kultur des 20 Jahrhunderts*. Verlag Frankfurt am Main. – Peter Lang, 2006.

**კაპლანი 1996:** Kaplan, C. *Questions of Travel: postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.

**ლომიძე 2016:** ლომიძე გ, „მოდერნიზმი როგორც ინვარიანტი“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

**საიდი 2000:** Said, E. *Reflections on Exile and Other Essays* Harvard University Press.  
**ფროიდი 1989:** Freud, S. *Trauer und Melancholie*. In: Freud, Sigmund. Studienausgabe. Band III. *Psychologie des Unbewussten*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1989.  
**შლოგელი 2006:** Schlögel, K. *Planet der Nomaden* Verlag, 2006.  
**ჰოლი 1998:** Hall, S. (1994) *Cultural Identity and Diaspora* // <http://www.rlwclarke.net/Theory/SourcesPrimary/HallCulturalIdentityandDiaspora.pdf>

## **NATELA KHINCHAGASHVILI**

*Georgia, Gori*

*Gori State University*

### **Artistic World of A. Kuprin – From Realism to Modernism**

The presented work deals with the searching proximity of A. Kuprin's artistic system to the modernism of late XIX and beginning of XX centuries. Mythological characters and motives enables the writer to express his moral and philosophical views multilaterally. Color vocabulary development in A. Kuprin's works represents an expressive means, carries an ideological, artistic and emotional significance and has an effective influence on a reader. Characters, symbols, concepts, delirium, insanity, impressionist language – Kuprin's work "Silver Age" contains all these things organically. It gives us an opportunity to discuss the prose of the writer within the context of the modernist literature.

**Key words:** realism, modernism, neorealism, motif, mythopoetics.

## **НАТЕЛА ХИНЧАГАШВИЛИ**

*Грузия, Гори*

*Горийский государственный университет*

### **Художественный мир А.Куприна – от неореализма к модернизму**

Творчество Александра Куприна – одного из самых известных писателей XX века – изучается уже более ста лет, но до сих пор среди исследователей нет единого мнения о целостной концепции его наследия, а творческий метод писателя как сугубо реалистический подвергается корректировке. Цель нашего исследования – определить роль и место творчества Куприна в литературном процессе конца XIX начала XX веков

в контексте новаций «Серебряного века». Исследование прозы Куприна в таком ракурсе выявляет важные художественные принципы и особенности художественной картины мира писателя.

Художественная система А.Куприна давала исследователям повод для самых разных оценок его творчества. В дореволюционной критике были замечены несомненный талант художника, открытость красоте и радостям жизни, необычная чуткость к социальной несправедливости. Куприна считали традиционным реалистом, порой называли литературным «мародером», спорили о реализме и символизме писателя и пр., однако мало кто из исследователей касался художественного метода и идейности писателя (С.Фрид, А.Измайлов, Ф.Батюшков, В.Кранихфельд, А.Дружинин, А.Воронцов, В.Воровский). В советское время Куприн воспринимался лишь как продолжатель традиций классического реализма, противник модернизма, единомышленник М.Горького, что определило односторонность толкования творчества писателя (Г.Бялый, В.Келдыш, Ф.Кулешов, П.Берков, В.Афанасьев, А.Волков, И.Корецкая, О.Михайлов, В.Айдарова, Ю.Бабичева, Л.Гинзбург и др.). В постсоветском литературоведении уже подчеркивалась открытость реалистической манеры писателя модернистскому опыту в особенном качестве неореализма. Исследователи отмечали, что характерные для неореализма черты, проявившиеся уже у реалистов второй половины XIX века – И.Тургенева, В.Гаршина, В.Короленко, Л.Толстого, А.Чехова, а в конце XIX– начале XX века у И.Бунина, Л.Андреева, М.Горького, А.Куприна, не порывавших традиций великих предшественников, эти черты перешли в новое качество (Л.Колобаева, Л.Смирнова). В современном литературоведении вопрос о специфике художественного метода Куприна вновь оказался открытым.

Развитие русской литературы рубежа XIX–XX веков характеризовалось сосуществованием эстетических систем, стилевых течений, концепций мира и человека. Классический реализм, преодолев кризис, видоизменился, пытаясь адаптироваться к новым философско-эстетическим и бытовым реалиям, мироощущению человека рубежа столетий, обогащаясь элементами поэтики романтизма и модернизма. Волны модернистских и неореалистических течений накатывались одна за другой, стараясь сокрушить именно это представление, прежде всего за счёт расширения сферы смысла. Но если в модернизме открытие новых смысловых пространств нередко становилось самоцелью (отсюда потребность в эпатаже), то в неореализме главное – прорыв к новой художественной реальности, лежащей на грани реалистического и романтического или реалистического и модернистского искусств.

Так возникло новое постсимволистское стилевое течение – неореализм, формировавшееся в одно время с модернизмом (последняя четверть XIX века) и развивавшееся параллельно с ним в течение всего XX столетия, расширяя рамки такого устоявшегося понятия в истории русской литературы, как «Серебряный век». «Субъективно-исповедальная (песси-/оптимистическая) и субъективно-объективная парадигмы в неореализме конца XIX века (В.Гаршин, В.Короленко, А.Чехов) складываются в результате взаимодействия реалистических и романтических принципов отражения действительности; импрессионистическо-натуралистическая (Б.Зайцев, А.Куприн, М.Арцыбашев), экзистенциальная (М.Горький, Л.Андреев, В.Брюсов), мифологическая (Ф.Сологуб, А.Ремизов, М.Пришвин) и сказово-орнаментальная (А.Белый, Е.Замятин, И.Шмелёв) парадигмы в неореализме начала XX века формируются на основе взаимодействия реализма и модернизма» (Тузков 2009).

Таким образом, неореализм рассматривается исследователями как литературное направление, включающее в себя романтическую и модернистскую стилистические тенденции, которые возникли на общей реалистической основе в процессе взаимовлияния романтического, реалистического и модернистского искусств. Предложенная типология неореализма не бесспорна, разумеется, и требует уточнения, однако в одном мы согласны – наиболее продуктивным путем осмысления художественного мира любого писателя представляется исследование особенностей поэтики его произведений в связи с переходом русской литературы от реалистической парадигмы XIX века к модернизму сквозь призму неореализма.

В представленной статье автором сделана попытка очертить константные принципы поэтики А.Куприна, ведущие к опыту модернизма и обусловившие новаторство его прозы. Мир Куприна масштабен, многомерен, имеет синтетическую природу. Сохраняя традиционные художественные принципы и формы изображения, писатель качественно преобразовывает, модифицирует свою прозу, поднимая ее на новый уровень. Говоря о преодолении Куприным традиционного реализма, следует отметить в первую очередь те явления, которые роднили писателя с «новой» литературой. Это «переоценка ценностей», присутствие в произведениях разных годов и жанров традиционных типов героев и тем, вписанных в новую реальность («маленький человек», «лишний человек», русская женщина с цельной натурой, обнаруживающие неожиданные свойства мировосприятия: метафизические, экзистенциальные) и поведение, сближающее их с героями модернистской литературы), мифопоэтика, образы-символы, мотивы сна, безумия, бреда, загадки бытия, стремление к новеллистичности, лиризация

прозы, импрессионистичность художественного языка, трагический и смеховой ракурсы, цветообозначения, являющиеся экспрессивным средством и несущие идейно-художественную и эмоциональную нагрузку (Скубачевская 2007).

Характерно, что среди способов воссоздания романтической образности в реалистической литературе конца XIX века все исследователи называют лиризм, однако подробно на проблеме лирического начала в произведениях В.Гаршина, В.Короленко и А.Чехова никто из них не останавливается, ограничиваясь отдельными указаниями на лирическое звучание пейзажа, экспрессивность романтической символики и т. п. Таким же образом характер лиризма Куприна, функции и способы его выражения нуждаются в тщательном изучении и конкретном анализе.

Феномен взаимодействия цвета и звука как экспрессивного средства известны науке на протяжении сотен лет. Цветообозначения выполняли прежде всего символическую функцию. Цвет не воспринимался эстетически, а слова, его называющие, не использовались для живописания мира. Так как в древнем тексте не имели места индивидуализированный портрет и живописный пейзаж, насыщенность текстов цветообозначениями была слабой, и цветовой признак являлся не цветом, а символом. Особый интерес в среде литературоведов и людей искусства к традиции цветописы был проявлен на рубеже XIX-XX вв. Использование цветового пространства в русской литературе (начиная уже с древнерусской литературы), как проблема, находится в эпицентре внимания современных исследователей, поскольку цветопись в творчестве писателя является важнейшим экспрессивным средством, несёт глубокую идейно-художественную и эмоциональную нагрузку. Сегодня визуальный эффект, производимый звуком и цветом («светомузыка»), оказывая огромное влияние на общество, очень активно используется в концертных мероприятиях и телевидении.

Немало работ посвящено исследованию цветообозначений в творчестве авторов «Серебряного века»: А.А. Ахматовой (О.Анищева), О.Мандельштама (Л.Асракадзе), Б.Пастернака (Е.Губенко), М.И.Цветаевой (Н.Герасимова), С. Есенина (П.Громов) и др.

Дореволюционное и советское куприноведение богато научными исследованиями, связанными с биографией писателя, а также воспоминаниями современников. Однако специальных работ, связанных с проблемой изучения цветообозначений в его творчестве, пока ещё нет, хотя оно и даёт богатый материал для исследования.

Материалом исследования для изучения означенной проблемы нам послужили повести и рассказы А. Куприна: «Суламифь», «Типографская

краска», «Слон», «Анафема», «Яма», «Ночная фиалка», «Олеся», «Гранатовый браслет», «Куст сирени», «Юнкера», «Черная молния», «У Троице-Сергия», «Париж интимный», «В цирке», «Домик», «Молох», «Брегет», «Белый пудель», «Листригоны», «Брильянты», «Чудесный доктор», «В недрах земли», «Гемма», «Угар», «Колесо времени», «Ольга Сур», «Поединок», «Последний дебют», «Телеграфист».

Основные свойства творчества А.Куприна: экзотичность, декоративность, многоцветность проявляется уже в ранних его произведениях – они изобилуют яркими, красочными деталями. Появление цвета в текстовом полотне у писателя как одна из характерных примет стиля раннего Куприна не бывает случайным и создаёт определенное настроение, повышающее эффективность воздействия на читателя. Цветовая картина мира А.Куприна имеет свои яркие индивидуальные особенности, а цветообозначения занимают определенное место среди других традиционных орнаментальных средств (тропы, фигуры) и используются в различных стилистических приемах (эпитеты, сравнения, метафоры) с целью создания художественной образности. Обращение к особенностям употребления цветообозначений в произведениях Александра Куприна позволит нам также сделать выводы об особенностях его стиля. Путём выборки мы выделили цветовое поле из общеязыкового, и выявили цветовые оттенки, в которых доминируют прилагательные *красный, синий, зелёный, коричневый, серый, белый, чёрный*. Цветообозначение *золотой* образует словообразовательный ряд: *золотистый, золотисто-огненный, жёлтый, солнечный* и является одной из употребительных колорем в творчестве Куприна. Другим частотным цветообозначением является *красный* цвет, включающий оттенки *розовый, кровавый, алый, пурпурный, багряный, огненный, рубиновый, багровый, коралловый, гранатовый, червонный*. Любимым цветом писателя следует назвать *зелёный*, включающий до 10 цветообозначений.

К стилистическим особенностям творчества Куприна относится наличие сложных цветообозначений – прилагательных, уточняющих качество цвета: *ярко-красный, тёмно-красный, тёмно-бурый, золотисто-жёлтый, ярко-изумрудный, бледно-розовый*.

Как уже было сказано выше, к явлению, роднившим Куприна с «новой» литературой, относится обращение к мифопоэтике (мифологические приемы, использованные писателем в «Молохе»: наделение завода чертами живого существа, напоминающего чудовище, мифологические черты Квашнина, мифологический сюжетный мотив повести, мотив жертвоприношения, божественная красота героини, образ огня, соответствующий природе Молоха; шахта как сверхъестественный мир, в кото-

ром обитают чудовищные силы в рассказе «В недрах земли», полесские колдуньи в «Олесе»).

В целом, на наш взгляд, будет неверным утверждать, что мифологизм доминирует в творчестве Куприна и, что он последовательно создает «неомифологический» мир в своем творчестве. Мифопоэтические особенности его прозы не формируют ее систему, не являются определяющими в ней, однако существенно обогащают поэтику писателя, делают ее неоднородной, достраивая в его художественном мире мифологическое измерение и реализуя характерную для рубежа веков идею взаимодействия реалистических и нереалистических начал в рамках единой художественной системы. Изучение мифопоэтических особенностей художественного пространства прозы Куприна помогает точнее описать параметры неореалистической поэтики в хронотопе писателя. Поэтому, анализируя мифопоэтические черты его художественного пространства, мы считаем принципиально значимым, что они проявляются на фоне сохраняющейся реалистической основы художественной системы писателя, дополняя ее и формируя более сложную, чем в XIX в., неореалистическую разновидность реализма.

Таким образом, исследование творчества Куприна, чья художественная система долгое время характеризовалась как традиционно реалистическая, в контексте новаций «Серебряного века», показало открытость реализма рубежа веков модернистскому опыту вплоть до слияния с ним в особенном качестве – неореализме. Разумеется, нами рассматриваются лишь наиболее характерные формы выражения модернистского начала в произведениях А. Куприна, где налицо попытки преодоления традиционного реализма, и где проявляется модернистская стилевая тенденция в творчестве писателя. Результаты нашего исследования позволяют сделать следующие выводы:

- художественная система А. Куприна близка классическому реализму, однако, в творчестве писателя четко просматриваются тенденции модернизации литературы конца XIX – начала XX веков, когда реализм уже не претендовал на роль универсальной эстетической системы, объясняющей объективную картину жизни, но в то же время, в качестве антитезы, в него просачивались черты модернизма и неореализма;

- анализ творчества Куприна показал открытость его художественного мира и опыту реализма, и опыту модернизма, что позволяет по-новому истолковать его вклад в развитие русской литературы и его место и роль в литературном процессе конца XIX века;

- представляется, что специальное всестороннее исследование прозы Куприна в контексте модернистской литературы «Серебряного века»



позволит еще точнее определить своеобразие писателя и его роль в развитии русской литературы XX века, выявить важные художественные принципы писателя, уточнить представления о его художественном мире, месте и роли в литературном процессе «серебряного века».

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Бахилина 1975:** Бахилина Н.Б. *История цветообозначений в русском языке*. Москва: 1975.

**Колобаева 2000:** Колобаева Л.А. *Русский символизм*. Москва: 2000.

**Куприн 2007:** Куприн А.И. *Полное собр. соч., в 10 томах*. Москва: 2007.

**Скубачевская 2007:** Скубачевская Л.А. *Специфика неореализма А.И. Куприна*: дис. на соискание науч. степени канд. филологических наук: 10.01.02., Харьков: 2007.

**Тузков 2009:** Тузков С.А., Тузкова И.В. *Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века*: учебн. пособие. Москва:2009.

### **GRIGOL (GIA) JOKHADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Ilia State University*

#### **A Biography of the Poem: The New Hermeneutical Interpretations of T.S.Eliot's The Waste Land**

The article deals with the critics of the relatively new opinion about T.S. Eliot's 'The Waste land' which was expressed by an American poet and cultural critic, distinguished Professor of English at the City University of New York Graduate Center Wayne Koestenbaum (born 1958). Koestenbaum's work, both in poetry and nonfiction, has explored the social and mental life of American queer intellectuals.

We, particularly, took an interest in his book 'Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration' (1989).

Sigmund Freud and Josef Breuer on hysteria, J.A. Symonds and Havelock Ellis on sexuality, a novel by Ford Madox Ford and Joseph Conrad, The Waste Land of T.S. Eliot (and Ezra Pound), even the Lyrical Ballads of Wordsworth and Coleridge: men making books together.

Wayne Koestenbaum's startling interpretation of literary collaboration focuses on homosexual desire: men write together, he argues, in order either to express or to evade homosexual feelings. Their writing becomes a textual in-

tercourse, the book at once a female body they can share and the child of their partnership. These man-made texts steal a generative power that women's bodies seem to represent.

Seen as the site of a struggle between homosexual and homophobic energies, the texts Koestenbaum explores – works of psychoanalysis, sexology, fiction, and poetry – emerge as more complex, more revealing. They crystallize and refract the anxiety of male sexuality at the end of the last century, and open up a deeper understanding of connections today between the erotic and the literary.

In view of these complex issues, we would emphasize, we deal with the new challenge of contemporary literary criticism whereas important thing is to "find" in classical texts those values which are peculiar to queer intellectuals.

On the other hand, it is considered to be attempt of reduction of Modernism, such as.

## **ბრიგოლ (ბია) ჯოხაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **პოემის ბიოგრაფია**

#### **(თ.ს. ელიოტის „ბერნი მინის“ ახალი ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციები)**

თუ მწერლისთვის ნაწარმოები, ფორმალურად, მისი დაწერით მთავრდება, მკითხველისთვის კი – წაკითხვით, მკვლევარი ამ ფორმალიზმსაც კი მოკლებულია. მას ამა თუ იმ ტექსტის ბიოგრაფიაზე დაკვირვება ხიბლავს და, კაცმა რომ თქვას, ეს ევალება კიდევ.

ელიოტის პოემა "The Waste Land", რომელიც ვთარგმნეთ და წიგნადაც გამოვეცით, წინასიტყვაობით, გამოკვლევითა და შენიშვნებით (ჯოხაძე: 2013), კვლავაც ჩვენი დაკვირვების საგანია.

ცხადია, ყველა სამეცნიერო შეხედულებას ვერც ჩვენ გავანალიზებდით და, შესაბამისად, ვერც ამ წიგნში შევიტანდით.

წიგნის გამოცემიდან მალევე გავეცანით ერთ მათგანს, რომელიც ეკუთვნის უეინ კოესტენბაუმს (Wayne Koestenbaum) (დ. 1958), ამერიკელ პოეტსა და კრიტიკოსს, ინგლისური ენისა და ლიტერატურის პროფესორს. იგი, ძირითადად, ცნობილია, როგორც ამერიკელი სექსუალური უმცირესობის ინტელექტუალ წარმომადგენელთა ცხოვრებისა დაშემოქმედების მკვლევარი.

ჩვენთვის საინტერესო შეხედულებანი მკვლევარმა გამოთქვა წიგნში: „წყვილი საუბარი: მამაკაცთა ლიტერატურული თანამშრომლობის ეროტიკა“ (კოესტენბაუმი:1989).

იუხედავად იმისა, რომ კოესტენბაუმის მოსაზრებებს ხშირად არამეცნიერულად მიიჩნევენ და ააკრიტიკებენ, მისი დებულებები შედარებით ახალია და, განხილვას თუ არა, გაცნობას მაინც მოითხოვს.

ზემოთ დასახელებულ წიგნში მისი ყურადღების ცენტრში ხვდებიან ზიგმუნდ ფროიდი და იოზეფ ბროიერი ისტერიაზე მუშაობისას, ინგლისელი პოეტი და კრიტიკოსი ჯონ ოლდინგტონ სიმენდსი და ინგლისელი ექიმი, მწერალი და სოციალური რეფორმატორი ჰენრი ჰელლოქელისი სექსუალურ ინვერსიაზე მუშაობისას, ინგლისელი მწერალი და რედაქტორი ჯონ მადოქსფორდი და პოლონური წარმოშობის ინგლისელი მწერალი ჯოზეფ კონრადი რომან „მემკვიდრეებზე“ მუშაობისას, თომას ელიოტი და ეზრა პაუნდი „ბერნშინაზე“ მუშაობისას, თვით უორდს უორთისა და კოლრიჯის ლირიკული ბალადები...

ლიტერატურული თანამშრომლობის კოესტენბაუმისეული ინტერპრეტაციები ჰომოსექსუალური სურვილის ახსნას ეძღვნება; მისი აზრით, მამაკაცები ერთად იმიტომ წერენ, რომ ჰომოსექსუალურ განცდათა გამოხატვა ან პირიქით – მისგან თავდახსნა სურთ; მათი თანამშრომლობა ტექსტურ სექსად გარდაიქმნება, წიგნი, ერთდროულად, სხეულიცაა, რომელსაც ისინი იყოფენ, და ჩვილიც – მათი პარტნიორობის ნაყოფი. მამაკაცთა მიერ შექმნილი ეს ტექსტები გენერაციის უნარის მქონე ძალმოსილებაა, რომელიც ქალის სხეულს ეუფლება (კოესტენბაუმი).

ჟან-მიშელ რაბატე, პენსილვანიის უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურის პროფესორი, თავის წიგნში „თანამედროვეობის აჩრდილები“ კოესტენბაუმის მოსაზრებებს ეხმაურება (რაბატე 1996).

„ბერნი მინისათვის“ საბოლოო სახის მიცემას რომ „ბებიაქალის ხელოვნება“ დასჭირდა, საყოველთაოდ ცნობილია. ოესტენბაუმის აზრით, პოემა თავდაპირველად „ფემინური“ იყო; ეზრა პაუნდმა შემდეგ და გარდაქმნა მას კულინურად; მანჩა მოსხიპა მას ბისექსუალობა და მას კულინური გახადა იგი, რაც შეცდომით მიიჩნევა მაღალი მოდერნიზმის ნიშან-თვისებად. არადა, ელიოტის ლექსი „ისტერია“ სწორედ ფემინური პათოლოგიის გამოხატულებაა. ოესტენბაუმის აზრით, ელიოტის ეს ლექსი „ფემინური“ მხოლოდ იმიტომ კი არ არის, რომ ქალები ყოველთვის ბერნ მინას ჰგვანან, არამედ იმიტომაც, რომ 1922 წელს ელიოტის სტილი ისტერიული ქალისას უფრო ნააგავდა, ვიდრე – მამაკაცი პოეტისას. ისტერია ენობრივი გადახრაა და სწორედ სიტყვა „ისტერია“ აქცევს მასქალურ დაავადებად. ოესტენბაუმი იმის დამტკიცებას ცდილობს, რომ მამაკაცური ისტერია არც არსებობს.

ამ ორიოდ წლის წინათ ჩვენ ვთარგმნეთ ელიოტის ლექსი „ისტერია“:  
როცა იცინოდა, ვგრძნობდი ვერთვოდი

მის სიცილს და მისი ნაწილი ვხედვოდნი,  
ვიდრე კბილები მხოლოდ შემთხვევითი  
სიმწყობრის ნიჭმომადლებული ვარსკვლავნი იყვნენ.  
თითო ამოსუნთქვით მოგვრილი შვება  
მისი ყელის ბნელ ქვაბულებში იკარგებოდა,  
რომ აღრმავებდა თვალშეუვლებ მყესთა ტალღები.  
და ბებერი ოფიციანტი  
ხელის ცახცახით ხელდახელ შლიდა  
თეთრ-ვარდისფერ კუბოკრულ სუფრას  
დაჟანგულ მწვანე ლითონის მაგიდაზე,  
და თან ამბობდა: „თუ ბატონებს  
ჩაის დალევა ბაღში მოესურვებათ,  
თუ ბატონები ფინჯან ჩაის ბაღში დალევენ...  
მე გადავწყვიტე,  
თუ ქალის მკერდი რხევას შეწყვეტდა,  
შუადღის რამდენიმე ფრაგმენტი შეგროვდებოდა  
და მე გულდასმით დავაკვირდებოდი  
ამ დასასრულის ფრთხილ სისათუთეს.

საქმე ის გახლავთ, რომ ძველბერძნული სიტყვა ისტერია (ἰστέρια) მართლაც „საშვილოსნოდ“ განიმარტება. ეს მოძველებული სამედიცინო დიაგნოზი დღეს მსუბუქ ან ნახევრად მძიმე ფსიქიკურ აშლილობას აღნიშნავს. თავდაპირველად კი ქალის განწყობათა და ქცევათა ცვლილების მიზეზად სწორედ საშვილოსნო მიაჩნდათ. ისტერიის გამოხატულებად აღიქმებოდა ცრემლდენა, სიცილი, ყვირილი, კრუნჩხვა, დამბლა, გონების დაკარგვა, სიყრუე, სიბრმავე, სექსუალური აქტივობა და სხვ.

მიშელ რაბატეს აზრით, ასეთი ეტიმოლოგიური ფუნდამენტალიზმი უცხო უნდა იყოს იმგვარი კრიტიკისათვის, რომელიც მოდერნისმს სექსუალურ უმცირესობათა დისკურსად აღიქვამს. ოესტენბაუმის სწრაფვა ჰომოსექსუალური მარკერების შემჩნევისაკენ ხანდახან ახიერებას ემსგავსება: მაგალითად, მაშინ, როცა „ბერნიმინის“ ფინალში ელიოტი კორიოლანუს სახსენებს. შეგახსენებთ ამ ფრაგმენტსაც და კონტექსტსაც:

მე გავიგონე გასაღების ხმა,  
ერთხელ კარი რომ გააღო და ერთადერთხელ გადატრიალდა  
ჩვენ ყველა ვფიქრობთ ამ გასაღებზე,  
თითოეული თავის საკანში  
და გასაღებზე მოფიქრალნი ვეგუებთ ჩვენს საპყრობილეს.  
მხოლოდღა ღამით ზეციური გვესმის ჩურჩული,  
წამით ვემსგავსვით სვე უბედურ კორიოლანუსს.

ორიგინალშია Broken Coriolanus. სიტყვა “Broken” პოლისემიურია. ის შეიძლება ითარგმნოს, როგორც: გატეხილი, დამსხვრეული; დარღვეული (კანონი, ანდერძი...); შებილწული; გაღატაკებული, გაკოტრებული, დასუსტებული, ჯანგატეხილი, დამარცხებული და ა.შ.

ჩვენ „სვეუბედური“ ვარჩიეთ, რაც, თითქმის სრულად ითავსებს ორიგინალში გამოყენებული სიტყვის კონოტაციებს.

სტროფში კორიოლანუსის მოხსენიება გვგზავნის უილიამ შექსპირის The Tragedy of Coriolanus – „კორიოლანუსის ტრაგედიასთან“, რომელიც ნახევრად ლეგენდარული რომაელი ბელადის ანტიკურ ბიოგრაფიებს ემყარება. მთავარ წყაროდ შექსპირს პლუტარქესა და ტიტუსლივიუსის ნაწარმოებები უნდა აგამოეყენებინა. ტრაგედი აპირველად 1623 წელს გამოქვეყნებულა.

ჩვ.წ-მდე 493 წელს ჯერ კიდევ ჭაბუკმა კორიოლანუსმა აიღო კორიოლი (იტალიის უძველესი ქალაქი), რის გამოც კორიოლანუსი უწოდეს. 491 წელს იგი რომიდან განდევნეს, რადგან სახელმწიფო პურზე ფასების ზრდის ინიციატივით გამოვიდა. ორიოლანუსი რომაელთათვის სამაგიეროს გადახდასაც გეგმავდა, მაგრამ ბოლო წუთს გადაიფიქრა. ამის შემდეგ, ერთი ვერსიის თანახმად, მასთან ერთად მოსულმა ვოლსკებმა (უმბრო-საბელური წარმოშობის ლათინთა მეზობლად მცხოვრები ხალხი) მოკლეს, მეორის თანახმად კი, განდევნილმა, ღრმა სიბერემდე იცოცხლა.

შექსპირი, ძირითადად, პლუტარქეს მიერ აღწერილ კორიოლანუსს აცოცხლებს, თუმც რამდენიმე სახასიათო თავისებურებასაც ანიჭებს. თუ პლუტარქეს კორიოლანუსი უხეში და მარტოსული მეომარია, შექსპირთან მას გარს მეგობრები ახვევია, გმირი ახლობლებისა და თანამოქალაქეების სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობს. მხოლოდ პოლიტიკური მოწინააღმდეგენი – სახალხო ტრიბუნები ეტოქებიან. შექსპირი წარმოაჩენს მის სიმამაცესა და სიქველის უნარს.

კორიოლანუსი იქცა განსახიერებად ადამიანისა, რომელიც ნებისმიერ შემთხვევაში თავისი შეხედულებებს ერთგულობს. იუხედავად იმისა, რომ ბრწყინვალე მეომარი და მხედართმთავარია, სრულიად უუნაროა პოლიტიკური ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში: ვერ თმობს საკუთარ სიამაყეს, ვერ უკმევს პლებსს. ეს ღუპავს კიდევ – რომაელები მას განდევნიან და ბრალს დასდებენ პატივმოყვარეობასა და ხალხის სიძულვილში.

გაძევებული კორიოლანუსი თავის ძველ მტრებს უკავშირდება და რომზე სალაშქროდ მიემართება. თუმც მისი ოჯახი ახერხებს, ჩანაფიქრის განხორციელებაზე უარი ათქმევინოს. კორიოლანუსი უკან იხევს და თავისი „მოკავშირე მტრების“ ხელით იღუპება. შე-

ქსპირი გმირს იმით ამართლებს, რომ ლალატი შელახულმა სიზვიადემ ჩაადენინა და ის ბრალს საკუთარი სიცოცხლით ზღავს. ელიოტის აზრით, რომელმაც 1931 წელს გამოაქვეყნა კიდეც ლექსი (დაუმთავრებელი პოემა) „კორიოლანუსი“, შექსპირი კორიოლანუსის სახით თავისი ტრაგიკული შთაგონების აპოგეას აღწევს, როცა ტრაგედია უბრალო ადამიანური სიბრალულის ფარგლებ მიღმა გადააქვს. თრაგიკული არა იმდენად კორიოლანუსი, რამდენადაც – მისი ურთიერთობა ხალხთან. ეს არის ტრაგედია პიროვნებისა და სოციუმისა. კორიოლანუსის, როგორც მხატვრული სახის, თავისებურება სხვა ტრაგიკულ გმირთაგან განსხვავებით, ისაა, რომ დრამატურგი მის ხასიათს „ხსნის“ არა შინაგანი განცდებით, არამედ – გარსშემოკრებილ პერსონაჟებთან ურთიერთობის მეშვეობით.

სიტყვა „კორიოლანუსის“ ბოლო სამი მარცვალი, ბგერა გამოკლებით, ას უღერს: „ანუსი“, მაგრამ კოესტენბაუმისათვის ეს უბრალოდ გრამატიკული ოპერაციის შედეგი როდია – ეს anus-ია, რომლის თარგმნა, ვფიქრობთ, საჭირო აღარცაა.

პაუნდი თავის ერთ-ერთ წერილს მისთვის ნიშანდობლივი მანერით ათარიღებს: “24 Saturnus, An I”, და კოესტენბაუმი აქაც „ანუსს“ პოულობს, ოღონდ, ამჯერად – კვეცადი ფორმით!

ამერიკელი მეცნიერის პირველი მიგნების აბსურდულობა ჩვენს უკომენტარობას ითხოვს, მეორე კი – განმარტებას.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ასე დაათარიღა პაუნდმა ელიოტისადმი გაგზავნილი ერთი წერილი: Pound to Eliot, 24 Saturnus, An I p.s.U.

ეს ერთ-ერთი მთავარი საბუთია პაუნდის კადნიერი მიზანდასახულობის დასადასტურებლად, რომელსაც ის 1922 წლიდან ავლენს.

პაუნდმა გადანყვიტა, მეტი ეპატაჟურობისათვის, საკუთარი, ნახევრად სახუმარო, წელთაღრიცხვა შეექმნა.

24 Saturnus, An I p.s.U – ამ აბრევიატურიდან მხოლოდ ერთი რამ ჩანს უდავო: p.s. ლათინური სიტყვათშეთანხმებაა – post scriptum, რომელიც „დანერილის შემდეგ“ ნიშნავს;

An უნდა იყოს ლათინური სიტყვის – annus („წელინადი“) შეკვეცილი ფორმა, შესაბამისად – An I – პირველ წლად უნდა აღვიქვათ;

U – „ულისეა“, ჯეიმზ ჯოისის რომანი, რომელიც, საყოველთაო მოსაზრებით, გარდატეხის სიგნალად იქცა და რომელმაც მოდერნიზმს უნიჩამძღვრა;

Saturnus უნდა მიუთითებდეს სატურნალიების გამართვის თვეზე: რომაელები სატურნისადმი მიძღვნილ დღესასწაულებს დეკემბერში აღნიშნავდნენ; ამგვარად, ვიღებთ 24 დეკემბერს.

ეზრა პაუნდის წერილების გამომცემელმა, მთარგმნელმა, პროფესორმა დაგლასდ. ფეიჯიმ თარიღი 1921 წლის 24 დეკემბრად განმარტა და ვალერი ელიოტმაც მისი ვერსია გაიმეორა „ელიოტის წერილებში“ (1988). სხვა მკვლევრებმა, ფითერაკ როიდმა და ლინდალ გორდონმა 1922 წლის 22 იანვარი ირჩიეს. თვითონ პაუნდი 1922 წლის 22 მარტით დათარიღებულ ამერიკელი გამომცემლისა და ლიტერატორის, ჰენრი ლუის მენკენისადმი (1880-1956) გაგზავნილ წერილში წერდა: „ქრისტიანული ერა დასრულდა გასული წლის 29-30 ოქტომბრის შუაღამეს. „ულისეს“ დაწერიდან პირველი წელი დგას, რომელშიც ცხოვრობთ (პაუნდი).

პაუნდმა ეს თარიღი ირჩია, რადგან ჯოისმა „ულისეს“ წერა პაუნდის დაბადების დღეს – 1921 წლის 30 ოქტომბერს დაასრულა (მილერი 2005: 389-390; პაუნდი 1950: 169-170; რეინი 1991: 43; პაუნდსი).

„ბერნი მიწის“ ერთ-ერთი დამაინტრიგებელი ქვეთემა მართლაც ბისექსუალიზმის ენიგმა (წინასწარმეტყველ ტირესიას სახე, სმირნელ ვაჭართან პროტაგონისტის შეხვედრის ეპიზოდი და სხვ.), მაგრამ ელიოტისა და პაუნდის თანამშრომლობის სექსუალურ უმცირესობათა ფასეულობებთან დაკავშირება მხოლოდ აბსურდად აღიქმება!

კოესტენბაუმი, როგორც ჩანს, ეყრდნობა პაუნდის, ცოტა არიყოს, ვულგარულ წერილს, რომელიც პოეტმა „ბერნი მიწის“ დაბადებას მიუძღვნა. კაცური უხეში ხუმრობით გაჯერებული ადგილები არ დაბეჭდილა. დ. ფეიჯის (D.D. Paige) მიერ რედაქტირებულ „ეზრა პაუნდის წერილებში“ (პაუნდის წერილები:1971). ამ ფრაგმენტებმა დღის სინათლე მხოლოდ ელიოტის წერილების პირველი ტომის წყალობით (ელიოტის წერილები:1988) იხილა.

ამ წერილში პაუნდი კისრულობს ბებიაქალობას, უფრო სწორად, ბრძენკაცობას (Sage Homme), თუმც, ეს სიტყვათშეთანხმებაც ენიგმატურია. საქმე ის არის, რომ პაუნდი, ასე ვთქვათ, „ამამრებს“ ფრანგულ გამოთქმას: Sage Femme, რაც ქართულად სწორედ „ბებიაქალს“ ნიშნავს.

ჩვენ სრულად ვთარგმნეთ ლექსი, რომელშიც ეს სტროფიცა:

ეს ელიოტის ლექსებია, ბგერახმოვანი,  
მათი შემქმნელი არის მუზა ორსქესოვანი.  
კაცია დედა, კვნესითყრმათა გამომხმობელი,  
მუზა კი გახლავთ – მამა მშობელი.  
თქვი, რა უნდა ქნა, როცა ნაბეჭდ პირმშოებს ელი  
ქორწინებისგან, არს რომელიც ორმაგად ძნელი?

თუკი იკითხავ, ვით გაუგო ამ საქმეს გემო,  
უნდა იცოდე, გულმოდგინე მკითხველო ჩემო,  
რაც ეზედმეტა, გაატანა მაშინვე ლეთას –  
ეზრა პაუნდმა საკეისროს მიმართა კვეთას.

ორიგინალშია:

“These are the Poems of Eliot By the Uranian Muse begot, A man their mother was, A muse their sire”. სიტყვასიტყვით ეს ფრაგმენტი ასე უნდა ითარგმნოს:

„ეს არის ელიოტის ლექსები, რომელთა შემქნელი ურანიული მუზაა. მათ კაცი ჰყავდათ დედად, მუზა კი – მამად“.

მართალია, ურანია ცხრათაგან ერთი მუზაა, ასტრონომიის მფარველი, ხელით გლობუსის მპყრობელი ქალი, მაგრამ პაუნდს ის მხოლოდ მუზასთან ასოცირებისთვის სჭირდება, რასაც აღწევს კიდეც.

ურანია აფროდიტეს ერთ-ერთი ზედწოდებაცაა, რომელიც, ჰესიოდეს თანახმად, მამამისის – ურანოსის წაკვეთილი ასოდან დაგადმონთხეული სპერმიდან იშვა. ის დაბადებაში ქალს წილი არ უღევს. ამას გულისხმობენ პლატონის „ნადიმში“. კვე მე-19 საუკუნიდან ამ ტერმინით მოიხსენიებდნენ ე.წ. მესამე სქესის ადამიანს – თავდაპირველად, „კაცის სხეულში ჩასახლებულ ქალის სულს“. შემდგომში ურანია ჰომოსექსუალთა აღსანიშნავად გამოიყენებოდა. 1870-1930-იან წლებში „ურანიულ პოეზიად“ სახელდებულ მიმდინარეობებსაც კი ასახელებენ.

ზემოთ მოხმობილი ფრაგმენტი პაუნდის ლექსიდან, სხვას ტროფებთან ერთად, რომლებზეც ყურადღებას მათი უხამსობის გამგანგებოდ ვერ გავამახვილებთ, კოესტენბაუმს პოეტისა და რედაქტორის ჰომოსექსუალური ურთიერთობის დადასტურებად მიაჩნია (ბლუმი 2007:189-190).

ნუთუ მართლაც ასე ძნელი გასაგებია, რას გულისხმობს პაუნდი? სულაც არ გვგონია ასე, თუ საგანგებო ინტენციით არ აღვიჭურვებით და ყოველივეში ურანიას კვალს არ მოვძებნით.

ნაყოფის, როგორც ცოდნის, შობის თითქოს დასახა მუშომოტივს ჯერ კიდევ სოკრატესთან ვხვდებით. ვგულისხმობთ მაიევიტიკას ანუ ბებიაქალობის ხელოვნებას. მაიევიტიკა სოკრატემ ჩამოაყალიბა თითოეულ ადამიანში ფარულად დავანებული ცოდნის კითხვების მეშვეობით გამოსავლენად. მაშინ „იბადება ჭეშმარიტება“ – აქედან იღებს საფუძველს ბებიაქალობაც: სოკრატე ჭეშმარიტებას არავის უზიარებს, არამედ ხელს უწყობს, თვითვე, დამოუკიდებლადვე შვან იგი. სოკრატეს მსჯელობისამებრ (პლატონი, „Teeteti“), ის დედამის ფენარეტასავით – ბებიაქალივით ირჯება მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ის



ქალებს კი არა, კაცებს ეხმარება, ოღონდ არა ჩვილის, არამედ – ცოდნის შობაში (პლატონი, თეეტეტი).

შესაძლოა, კოესტენბაუმის ფანტასია გაამძაფრა პაუნდის კიდევ ერთმა ტექსტმა, რომელშიც ის ხაზგასმული ვულგარულობით ხატავს ავტოპორტრეტს: აქ ბედით დაგესლილი, ხრწნადი ტანსაცმლით შემოსილი, მწერალი და მისანი პროტაგონისტი, რომელსაც ნაწლავის წყლული ანუხებს, შილიფად ჩაცმულ მოახლეებს ებლარძუნება, მასტურბირებს, სექსით კავდებადა ა.შ., ეგ არის, თანატოლ და თავისსავე სქესის წარმომადგენელთა შეხება არ ძალუძს... ერთი სიტყვით, ეს ტიპური მოდერნისტული ტექსტია: ნორმები უკუგდებულა; ძალაუფლების ინსტიტუტები – დევალირებული; არარსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტება; ყოველივეს არაცნობიერი ინსტინქტები განაგებს; საჭიროა თავის უკეთ შეცნობა, ინტროსპექცია და ადამიანური ბუნების ბნელი მხარეებისათვის თვალისგ ასწორება...

ავტორი, ჩვენი აზრით, სწორედ მოდერნისტული მსოფლმხედველობისათვის ნიშანდობლივი მარკერებით ოპერირებს: სექსი აბრუნებს სამყაროს, რომელიც, პროტაგონისტივით სქელკანიანი გამხდარა...

ამას გარდა, ჯერჯერობით არავის დაუდგენია, რომ პროტაგონისტი ყოველთვის ავტორი უნდა იყოს, ან – პირიქით.

ამგვარად, ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შესაძლებლად გვეჩვენება ამგვარი ხმამაღალი რეფლექსია: კოესტენბაუმისა და სხვათა შოკისმომგვრელი შეხედულებები იმდენად საგულისხმოა, რამდენადაც – თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის გამონწვევა; თუმცა, ვფიქრობთ, რომ ეს მაინც მოდერნიზმის, როგორც ასეთის, რედუციირების ცდაა: ეძებო კატა ბნელ ოთახში. ეს ჭკვიანი ცხოველი იქაც რომ იყოს, ამას ლიტერატურისთვის არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნია.

## დამონებიანი:

**ელიოტი 2007:** T.S.Eliot's *The Waste Land, Bloom's modern critical interpretations*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Chelcea House, New York: 2007, 189-190

Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration by Wayne Koestenbaum, Routledge, New York, 1989

The Ghosts of Modernity. University Press of Florida, 1996

Ezra Pound, Letters, [http://www.archive.org/stream/LettersOfEzraPound1907-1941/letters\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/LettersOfEzraPound1907-1941/letters_djvu.txt)

James E. Miller jr., T.S. Eliot: The Making of an American poets, 1988-1921, The Pennsylvania University, 2005, 389-390;

Selected Letters of Ezra Pound, Faber & Faber, London 1950, 169-70;

Lawrence Rainey, Ezra Pound and the Monument of Culture: Text, History and the Malatesta Cantos, University of Chicago Press, Chicago 1991, 43;

Annus 1 Post Scriptum Ulixes, First Year of the Pound Era, by Wayne Pounds, [https://www.academia.edu/224584/Annus\\_1\\_Post\\_Scriptum\\_Ulixes\\_First\\_Year\\_of\\_the\\_Pound\\_Era](https://www.academia.edu/224584/Annus_1_Post_Scriptum_Ulixes_First_Year_of_the_Pound_Era)

The Letters of Ezra Pound, 1907-1941. Edited by D. D. Paige. 1950. Reprinted as Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941. New York: New Directions, 1971

The Letters of T.S. Eliot, edited by Valerie Eliot and Hugh Haughton, volume 1, 1898-1922, Yale University Press, New Haven and London, 1988

**პლატონი** : Платон, თეატე, <http://www.plato.spbu.ru/TEXTS/PLATO/theaitetos.htm>

**ჯოსაძე 2013**: ჯოსაძე გ, „ელიოტის „ბენიმიონა“. ჰერმენევტული ინტერპრეტაციები. თბილისი: 2013.

# მოდერნისტული სკოლები და მიმდინარეობები

## Modernist Schools and Directions

---

**NINO BALANCHIVADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Modernist Thinking According to Grigol Robakidze's Essays**

While considering the modern culture with civilization Oswald Shpengler in his work “Dawn of Europe” considers souls to be the alive body and civilization to be the stage of exhaustion and dying.

This period is of paramount importance from the outlook point of view, people tried to express the transformation of the reality in different ways, sometimes with skepticism, pity and fear – “you may be crucified there is no redemption, no there is no way out !” (Galaktion Tabidze).

Grigol Robakidze considered Georgian spirituality only within the frames of heroism and generosity. He obviously shares the significant position of Georgian traditional literature he thinks that by expressing the best characteristics and heroism Georgia will gain its dignified place among other nations.

**Key words:** “Dawn of Europe”, civilization, heroism and generosity.

**ნინო ბალანჩივაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **მოდერნისტული აზროვნება გრიგოლ რობაქიძის ესეების მიხედვით**

ყოველი ადამიანი, რომელიც მთელი თავისი ყოფიერებითა თუ ცნობიერებით საზოგადოების ერთ-ერთი წევრია, თავისებურად ხედავს და ხსნის არსებულ რეალობას. ჩვენამდე მოღწეულ ამა თუ იმ ქვეყნის ისტორიას ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც ცალკეული ადამიანისათვის გარეგნულ იერსახეს, სიარულის მანერასა თუ მეტყველებას. ადამიანის ცხოვრება კი ყველა თავისი გამოვლინებით სუ-

ლის გამოხატულება; იმ სულისა, რომელიც თანაბრად ეხმიანება ერის „კულტურასა“ და „ცივილიზაციას“ (osvald Spengleri, <http://www.culture-dialogue.com/resources/library/translations/spengler.shtml>).

ადარებს რა თანამედროვე კულტურასა და ცივილიზაციას ერთმანეთს ოსვალდ შპენგლერი თავის ნაშრომში „ევროპის დაისი“, კულტურას – სულის ცოცხალ სხეულად, ცივილიზაციას კი – სიცოცხლის გამოფიტვისა და მისი მოკვდინების სტადიად მიიჩნევს. კულტურა ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც სულიერი ცხოვრების იდუმალი ქაობიდან იზადება და ცოცხალი ორგანიზმისათვის დამახასიათებელ ყველა საფეხურს გადის. ესაა: ბავშვობა, სიმწიფე, სიბერე და სიკვდილი. კულტურა კვდება მაშინ, როცა მისი სული განახორციელებს თავის ყველა შესაძლებლობას ხალხთა, ენათა, რწმენა-წარმოდგენათა, ხელოვნებათა, სახელმწიფოთა, მეცნიერებათა სახით და... დგება ცივილიზაციის ეპოქა... კულტურაში სული ბატონობს, ცივილიზაციაში – ინტელექტი – წერდა ოსვალდ შპენგლერი კულტურისა და ცივილიზაციის განსხვავების შესახებ (osvald Spengleri, <http://www.culture-dialogue.com/resources/library/translations/spengler.shtml>).

კულტურაში ღმერთის თაყვანისცემაა, ცივილიზაციაში კი უღმერთობაა გაბატონებული; კულტურაში ადამიანები ცდილობენ სულიერ უწარტა განვითარებას, ხოლო ცივილიზაციაში – მატერიალური ძალებისა. კულტურის საფეხურზე ადამიანები პატრიოტები არიან, ცივილიზაციის საფეხურზე კი – კოსმოპოლიტები. კულტურაში – მორალი აქვთ, ცივილიზაციაში კი მას ეძებენ... ცივილიზაცია აღსასრულია. იგი კულტურას მოსდევს ისევე, როგორც დასასრული მოსდევს დასაწყისს, სიკვდილი – სიცოცხლეს... ეს გარდუვალი აღსასრულია. ყოველი კულტურა აღწევს ცივილიზაციის მდგომარეობას, როგორც ღრმა, შინაგან – აუცილებლობას“ (osvald Spengleri, <http://www.culture-dialogue.com/resources/library/translations/spengler.shtml>).

„შპენგლერის თეორია, ალბათ, უფრო იმ ძირძველ კულტურებს მიესადაგება, რომლებიც მყარ ეროვნულ ნიადაგზე ჩამოყალიბდა უცვლელი ეთნიკური ნიშნებით- წერდა **მიხაილ ეპშტეინი თავის ნიგნში „კულტურა – კულტუროლოგია – ტრანსკულტურა“**. ასეთებია ინდური, ჩინური, დასავლეთევროპული კულტურები, რომლებიც თანდათანობით ცივილიზაციებად ტრანსფორმირდა. საპირისპირო პროცესი აღინიშნება იმ რეგიონების მაცხოვრებლებთან, რომლებიც მუდმივად განიცდიდნენ ძლიერ უცხო ზეგავლენას. ისეთ რეგიონებში, სადაც ცივილიზაცია გარედან იქნა შეტანილი და იგი ნარევი სახისაა (მაგალითად, რუსეთი ან ამერიკა), შეიძლება ცივილიზაცია წინ უსწრებდეს კულტურის განვითარებას. აქ ცივილიზაცია გარდაიქმნება კულ-

ტურად, და ესაა ბუნებრივი გზა მისი სიმნიფისა და აღსასრულისაკენ“ (მიხაილ ეპშტეინი, [http://www.culturedialogue.com/resources/library/translations/epstein\\_2.shtml](http://www.culturedialogue.com/resources/library/translations/epstein_2.shtml)).

მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა მას შემდეგ, რაც მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან ცივილიზაციამ არნახული ტემპით იწყონინსვლა. ცივილიზაციის წინსვლამ კი პიროვნების ნიველირება და მისი გაუცხოება გამოიწვია. სწორედ ასეთ დროს დიდ ინტერესს იწვევს ამ ადამიანთა მსოფლმხედველობა, რაც, ერთი მხრივ, სინამდვილის ტრანსფორმაციის სხვადასხვა გზით წარმოჩენის შესაძლებლობას იძლევა, ხოლო, მეორე მხრივ, სკეპსისით, სინანულით, შიშით ნათქვამი სიტყვების – „თუ გინდა ჯვარს ეცვი, საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“ (გალაკტიონ ტაბიძე) – გააზრების საშუალებას.

მართალია, „საშველი არ არის, არ არის!“ მაგრამ პიროვნული თავისუფლება, ზნეობრივი არჩევანი თუ ზოგადსაკაცობრიო იდეალების აღიარება გრიგოლ რობაქიძისათვის უპირველესი მოვალეობაა, რაც მას, როგორც შემოქმედს, ყველასა და ყველაფრისაგან დიდი პათოსითა თუ ტემპერამენტით გამორჩეულ პიროვნებად წარმოაჩენს.

ყოველი ადამიანი ან ბოხოქარია და სადღაც ისწრაფვის, ან თავის თავში მშვიდადაა ჩაძირული და არ ჩანს, თითქოს ერთი ციდაა – **ასე იწყებს გრიგოლ რობაქიძე ესეს („სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში“) წერას:** აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ადამიანებს შორის პრინციპულად დიდი განსხვავებაა. აღმოსავლეთში ამოსავალი წერტილი ადამიანის წარმომავლობაა..., რაც გაცილებით მნიშვნელოვანია, ვიდრე ადამიანი. აღმოსავლეთში ადამიანი არ კარგავს კავშირს თავის წინაპართან და წარსულ დროსთან, დასავლეთის ადამიანისათვის კი პიროვნული განვითარებაა მნიშვნელოვანი, დასაწყისი მისთვის ერთჯერადად ახალ საწყისს ნიშნავს. რობაქიძე პარალელს ავლებს თაურმცენარესთან და აღნიშნავს, რომ დასავლელ ადამიანთა ყოფიერებაში მცენარე პერსონა ბატონობს, მასში თაურმცენარისეული წყაროს დინება ზედაპირულია და თაურსაწყისი მას თანდათან აქრობს. ის უფრო გარეთ იმზირება და დასვენება არ იცის (გრიგოლ რობაქიძე, [http://old.gruni.edu.ge/uploads/content\\_file\\_1\\_231.pdf](http://old.gruni.edu.ge/uploads/content_file_1_231.pdf)).

აღმოსავლეთში შინაგანად შეკავებულ თრობას განიცდიან და, რაც უფრო ძლიერია თრობა, მით უფრო მშვიდია განცხრომა... დასავლეთში დინამიურად ლოთობის თრობა მოსწონთ და განცხრომა მშფოთვარედ ვლინდება. აღმოსავლელი ადამიანი ღმერთს დახუჭული თვალებით ხედავს, მგრძნობიარე სიღრმეში განრიდებული, როდესაც ყველა გრძნობა, ვითარცა ერთი ახალი გრძნობა, ერთდროულად მოქმედებს. დასავლელი ადამიანი ღმერთს გახელილი თვალებით უყურებს

და თითქმის ცდილობს, მას ხელით შეეხოს. ევროპელი მისტიკოსების შინაგანი ხედვა უფრო მოფიქრებული განჭვრეტაა, ვიდრე განცდილი მდგომარეობა. ეს განსხვავება შინაგან გრძნობიერ თრობამდე მისვლის საშუალებასაც კი იძლევა (ყაველაშვილი 2016: 62).

გრიგოლ რობაქიძის ესეებისა და ანალიტიკური ხასიათის წერილების უმეტესობა თავისი თემატიკის მრავალფეროვნებითა და განსხვავებულობით დღესაც მნიშვნელოვანია. და, მიუხედავად ამ თემატიკის მრავალფეროვნებისა და განსხვავებულობისა, გრიგოლ რობაქიძის იდეა – ქართული გენის მსოფლიოსთან დაახლოება – არ იცვლება. საქართველო რობაქიძისათვის მკვეთრად გამოხატული ინდივიდების სამყაროა.

ემიგრაციაში მყოფი გრიგოლ რობაქიძე მიტოვებული სამშობლოს ბედითაა შეწუხებული, ამასთანავე, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უცხო ქვეყნაში მცხოვრებს მეტი საშაულება ჰქონდა, ერთი მხრივ, სხვა ხალხთა ზნე – ხასიათი შეესწავლა და, მეორე მხრივ, ავ-კარგი შეედარებინა ქართველი ხალხის ეროვნული თვისებებისათვის.

„ძვირფასო მამსტრო, – ასე მიმართავდა ცნობილი გერმანელი პოეტი, მთარგმნელი ჰომეროსისა და ანტიკური მსოფლიოს მკვლევარი ტარსილიონ ფონ შეფერი გრიგოლს მისი შაირების ნაკითხვის შემდეგ – რა შესანიშნავია თქვენი შაირი “მოკვდავი არწივი”. როგორ შესძელით, თქვენ, უცხოელმა, ამნაირად ჩვენი ძველი გერმანული ენის გაშლა და ამალება, როგორც ამას ვერ შესძლებდა თვით გერმანელი?... მე შემშურდებოდა თქვენი გენისა, რომ რაიმე მიდრეკილება მქონდეს შურიანობისა, მაგრამ რადგან ეს არა მაქვს, დამრჩენია მხოლოდ აღფრთოვანებული ვიყო თქვენით“ (რუდოლფ კარმანი: [https:// burusi.wordpress.com/2010/02/05/ grigol-robakidze-8/](https://burusi.wordpress.com/2010/02/05/grigol-robakidze-8/)).

საბჭოთა საქართველოში კი, როგორც გერმანიაში მცხოვრები ქართველი ემიგრანტი, გრიგოლ რობაქიძე, განდევნილ მწერლად ითვლებოდა. მის შესახებ ინფორმაცია არც კი ვრცელდებოდა. უფრო მეტიც, საბჭოეთის ხელისუფალთა კატეგორიული მოთხოვნით მწერალთა კავშირიდან გარიცხეს. «გველმა პერანგი გამოიცვალა. „გველმა თავისი თავი დატოვა: მოიხსნა და გადააგდო». გველი იცვლის პერანგს, მაგრამ არა საკუთარ არსებას – გველი გველად რჩება მაინც, უფრო საშიშ, გაახალგაზრდავებულ გველად. მიხაკისფერი ყანნით – ფაშისტური დალით მკერდის შუაგულზე – სვამს გრიგოლ რობაქიძე გერმანული ფაშიზმის, მისი დამპალი კულტურის, რასიული იდეოლოგიის სადღეგრძელოს...“ (მუშიშვილი 1934: 44).

მიუხედავად იმისა, რომ რობაქიძე დიდი ხნის განმავლობაში ევროპაში ცხოვრობდა და მისი ნაწარმოებთა უმრავლესობა გერმანულ

ენაზეა გამოქვეყნებული, შემოქმედების მთავარ თემას მაინც საქართველო წარმოადგენდა, წარსულით, მომავლით, ისტორიითა და კულტურით. რობაქიძე ეძებდა ქართველთა სულიერ პორტრეტს, ცდილობდა ჩასწვდომოდა თავისი ხალხის არსს. ყოველივე ეს კი დღესაც მეტად აქტუალურია.

თავად რობაქიძეს სწამდა და სჯეროდა, რომ საქართველოსათვის ხელმეორედ დაბადება, აღორძინება და ცნობიერების გამოფხიზლება წინამურის ველია: ქართველმა მოჰკლა საქართველოს მძლავრი მხედართმთავარი, ხოლო სისხლით შესვრილ ხელს რომ დახედა, მკვლელმა საქართველოს სახე დაინახა. ილია ჭავჭავაძე მსხვერპლია, შეუცნობლად შეწირული საქართველოს საყოფელი სახის ხილვისათვის. და მართლაც: მგონი, არასოდეს ისე მძაფრად არ უგრძვნია ქართველს საქართველო, როგორც ამ ტრაგიკულ წამს. უკანასკნელ წვეთამდე რისამე გრძნობა კი მისი შესაძლო სხეულის კვეთილობას უდრის. ქართველმა იგრძნო საქართველო და ამ გრძნობიდან ისახება ქართული სულის აღორძინება (გრიგოლ რობაქიძე, [https:// burusi. wordpress. com/2009/05/29/](https://burusi.wordpress.com/2009/05/29/)).

ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ნიკოლოზ მინიშვილის წერილის „ფიქრები საქართველოზე“ საპასუხოდ დაწერილი „საქართველოს ხერხემალი“. თუ მინიშვილი წერდა, რომ „იქნება გაამართლოს ჯვარმა, რომლისთვისაც საქართველო იგლიჯებოდა ყოველი მხრიდან. მაგრამ ჯვარისაგან ხომ კურთხევა უნდა გამოდიოდეს, და სადაა ეს კურთხევა? ნუთუ ჩვენი ანიოკებული ისტორია კურთხევაა? ნუთუ ორიათასი წლის განმავლობაში ამ ჯვრის ძალამ ვერ შვა მოვლენა, რომელიც გამოარკვევდა საქართველოს, როგორც მოწოდებას, საკუთარის აზრითა და დანიშნულებით? ნუთუ საბოლოოდ და სამუდამოდ მოკლებულია საქართველო იმ „ნათლის სვეტს“, რომელიც წინ მიუძღვის ყოველ ხალხს ახალი სიტყვისა და შემოქმედებისაკენ?!“ და ბოლოს ასკვნის: „საქართველო პასიური მოვლენაა. მისი ენერგია გამოწვეული იყო სხვა მის გარეშე მყოფ მოვლენისაგან“ (გრიგოლ რობაქიძე, <https://chiamaiachiamai.wordpress.com>).

გრიგოლ რობაქიძე მინიშვილის ამგვარ სულისკვეთებას თვითმკვლევლობას უწოდებს და დასძენს: “არ არის საჭირო არც გაჯავრება და არც აღშფოთება, როცა ასეთ სიტყვებს კითხულობ. არც ის უნდა იფიქრო, რომ ავტორი ბოროტი აზრით არის ატროვებული. აქ უფრო ტკივილია, ვიდრე აზრი. ეს სულის კრიზისია და ასეთი კრიზისი ბევრს განუცდია... და თუ ღვთის ხელი საქართველოში მართლაც არ არის, მას რაღა არის „ქართლის ცხოვრება?“ პასუხს კი თავად სცემს ამ რიტორიკულ კითხვას: „ქართლის ცხოვრება“ არ არის მხოლოდ „ისტორია“,

ის ნამდვილი ეპოსია, ის ქართული ცხოვრების მშვენიერი მაგალითია: ეგეთი დიადი წიგნი ქვეყანაზე არცერთ ერს არ აქვს. მწერალი, ასევე, “ისტორიის” მნიშვნელობას განიხილავს, რომელიც მხოლოდ წარსულის ამბების გახსენებას არ ნიშნავს, ის უფრო მეტია ვიდრე წარსული, ის ყოველი ქართველის განცდაა, ტკივილია, რომელმაც არ უნდა დაავინყოს ქართველს ფასეულობები.

ევროპაში ლეგენდათაა გადაქცეული „კალეს მოქალაქეთა“ რაინდობა. როდენმა ქვაც კი აამეტყველა მათი რაინდობით. ჩვენში კი ასეთი მონუმენტური სურათია: მონღოლთა ნოინნი სჯიან ქართველ შეთქმულებს. მათთან მიდის მაღალი და ნათელი კაცი – დადიანი (ცოტნე. იგიც შეთქმულთაგანია, მაგრამ არ დაუჭერიათ (სხვაგან იყო). ცოტნე ამცნევს ნოინებს, რომ მისი ნდობაა – შეთქმულთა ბედი გაიზიაროს, რადგან იგიც შეთქმულია.

მონღოლებს უკვირთ ასეთი სიმართლე ქართველებისა – და შეთქმულებს ათავისუფლებენ. რით არის ეს ამბავი ნაკლები „კალეს მოქალაქეთა“ ამბავთან შედარებით? არაფრით, შესაძლებელია მეტიც იყოს (გრიგოლ რობაქიძე, [https:// chiamaiachiamaia. wordpress. com](https://chiamaiachiamaia.wordpress.com)).

ჩვენში აქა იქ გაისმის ხმა, თითქო ქართველობაში შინაგანი სიმართლე არ იყოს, რა არის ცოტნე დადიანის ამბავი თუ არა შინაგანი სიმართლე? და რამდენია ასეთი სიმართლე „ქართლის ცხოვრების“ ანალებში. მარტო სარგის ჯაყელი ციხისჯვარელი რად ღირს! და რამდენი კიდევ სხვა“. მაგალითების მოყვანით მკითხველს აღარ აწყენს გრიგოლ რობაქიძე და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „კათოლიკური ევროპა თავის თავს აღმოსავლურ ქრისტიანობას უპირისპირებს. აღმოსავლურ ქრისტიანობაში მარტო განდგომაა და ლოცვა. თითქო აქ „მინა“ არც არის. დასავლურმა ქრისტიანობამ აღადგინა „მინა“. იქ „ღვთის საქმე“ თითქო „მინიერ“ სხეულს იღებს. აქედან – გოტიკა, მადონა, მარადი ქალწულობის კულტი, გადასული „მარად ქალურობის“ გზნებაში.

ცხადია, დღეს ბევრისათვის ეს „გადასული ამბავია“. ყოველი ნაშთი კულტურისა „გადასული ამბავია“ – და მე მხოლოდ კულტურის მხრით მაინტერესებს ეს „ამბავიც“. საქართველომ შეჰქმნა „ჯვარი ვაზის“, ჯვარი – არც ხისაგან, არც ქვისაგან, არც რკინისაგან. რატომ მაინცა და მაინც ვაზის ნახსენებიაგან? ალბათ იმისათვის, რომ ვაზი სახეა „მინის“ ნოყიერებისა და ნაყოფიერების.

ეს კიდევ არაფერი: ჯვარი ვაზის შეკრულია ქალის თმებით – (ლეგენდარულ გადმოცემით: ღვთისმშობლის, თუ თვითონ ნინოსი) აქ „მარადი ქალწულობა“ თუ „მარადი ქალურობა“ უკვე უკანასკნელი სიმძაფრით არის მოცემული. კათოლიკურ ევროპას ასეთი რამ არ



გააჩნია. ეს არ არის გადამეტება. ასეთია საქართველო და მისი გენია გრიგოლ რობაქიძის თვალთ დანახული.

„საქართველო სისხლშერეული სხეულიაო... – ნერდა გრიგოლ რობაქიძე – უცნაურია საქართველო: ქართველში „ლაქიაც“ ზის და „მეფეც“. მასში „უულიკიც“ არის და „არისტოკრატიც“. ქართველი თავის თავს ატყუებს, რომ სხვა მოატყუოს: ქართველნი თვალმაქცები არიან... იგი არც არის და კიდეც არის. მას არ სჯერა თავისი თავის და ჰსურს სხვა იყოს. „მაძიებელი აზნაური“ ბოლოს და ბოლოს საქართველოს მისტიკაა და ყალბი ლერბების მაესტრო ამორდია ისტორიულ ფიგურად გამოდის. ქართველი გაურბის თავის თავს (ცუდს), რომ ნახოს თავისი თავი (უკეთისი)... ქართველს სძულს თავისი თავი (ახლობელი): ალბათ მისთვის ეტრფის თავის თავს (შორეულს). გიორგი სააკაძე ორჯერ გადავარდა საქართველოთგან და ორჯერვე შემოუტია მან ხმალით მშობელ ერს. იყო მასში შორეთის სიყვარული და ტანჯვა უკანასკნელი (გრიგოლ რობაქიძე, <http://litklubi.ge/biblioteka/view-nawarmoebi.php?id=11299>) :

მაგრამ ხედავდე: სააკაძე ლანდივით მოდის:  
უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილი, -  
და უცდის გმირი: გამთელდება ნეტავ თუ ოდეს  
შენს უნდო მკერდში მისი ხმალი გადატეხილი.  
(გრიგოლ რობაქიძე,  
<http://litklubi.ge/biblioteka/view-nawarmoebi.php?id=2919>)

„და იქ, საცა დაიმსხვრა გმირი სააკაძის ძლევაძოსილი ხმალი, სიმბოლო საქართველოს გაერთიანების იდეისა, იჭედება ლეგენდით სხვა ხმალი, ხმალი სულიერი, სიტყვა წინასწარმეტყველური, სიმბოლო ეროვნულის რენესანსისა. და, ვინ იცის, შეიძლება გამოსყიდულ იქმნას სისხლი გმირის მგოსნისა“ (რობაქიძე 2012: 368).

გრიგოლ რობაქიძეს ქართული სულიერება მხოლოდ დიდ-ბუნებოვნებასთან და ჰეროიზმთან კავშირში წარმოუდგენია. ამ საკითხში იგი აშკარად იზიარებს ტრადიციული ქართული მწერლობისათვის ნიშანდობლივ შეხედულებებს, რომ საქართველომ სწორედ ჰეროიზმითა და სხვა საუკეთესო თვისებების წარმოჩენით ღირსეული ადგილი უნდა დაიმკვიდროს „სხვა ერთა შორის“.

„მსოფლიო რევოლუციის ქარტეხილშია და ინგრევა ირგვლივ ყველაფერი. საქართველო კი ქანაობს: ქანაობს როგორც ყვითელი ჭინკა საქანელაზე... საქართველო ქანაობს საქანელაზე: მაგრამ საქართველო უფსკრულზეა გამართული და ადვილი შესაძლოა საქანელა

სახრჩობელად გადაიქცეს... საქართველო ქანაობს უდარდელი: მაგრამ სახრჩობელას ჩვენება სტანჯავს მას. ან თავის თავის მონახვა უკანასკნელი: ან სრული დაღუპვა თავის თავისა. გზა ხსნილი არ არის სხვა. ხანდახან აქ სახრჩობელა სისხლიან ჯვარად იქცევა. ჯვარი უფრო ძნელია, ვიდრე სახრჩობელა: მაგრამ ჯვარცმაში კათარზისია ნათელი და ჩამოხრჩობაში კი უკანასკნელი დაღუპვა. ჯვარცმა უცდის საქართველოს და ჩვენც ლოცვით ველით მის მოახლოებას. ვიცით: იქნება გამართლებული საქართველო. ვიცით: იქნება ათავადებული ქართული სიტყვა (გრიგოლ რობაქიძე, <https://burusi.wordpress.com/2009/05/29/>).

„ქართველმა უნდა იგრძნოს რაინდული შემოქმედებითი საქართველო – ნერდა გრიგოლ რობაქიძე – მხოლოდ ამ შემთხვევაში აყვავდება ქართული რენესანსი. ასეთს გრძნობას, ხანდახან მისტიურობამდე აყვანილს, ვერა სიძნელე ვერ გადაელობება წინ: იგი ყოველს ზღუდეს გადალახავს. განსაკუთრებით ეს ჰმართებს ქართველ ხელოვანს : იგი თანვე რაინდიც უნდა იყოს სულიერი, რომ მთელი ქართველობა ამოსწუროს მის ისტორიულობაში და გამოჰკვეთოს მისაგან ნამდვილი ქართული სტილი“ (გრიგოლ რობაქიძე, <https://burusi.wordpress.com/2009/05/29/>).

## **დამოწმებანი:**

**ბერიძე ... 2009:** ბერიძე ი., თავართქილაძე გ., ფანცულაია თ. ფილოსოფია. გურამ თავართქილაძის ეკონომიკურ ურთიერთობათა და სამართლის უნივერსიტეტი. თბილისის ეკონომიკურ ურთიერთობათა სახელმწიფო უნივერსიტეტი თბილისი: საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის ბექდური არქივი, 2009 <https://burusi.wordpress.com/2010/02/13/culturecivilization/>;

**გეშტეინი 2003:** ეშტეინი მ. *კულტურა – კულტუროლოგია – ტრანსკულტურა*. ინტერკულტურული დიალოგის იუნესკოს კათედრა. ინგლისურიდან თარგმნა შოთა ხინჩაგაშვილმა. თბილისი: 2003. [http://www.culturedialogue.com/resources/library/translations/epstein\\_2.shtml](http://www.culturedialogue.com/resources/library/translations/epstein_2.shtml)

**კარმანი 2010:** კარმანი რ. *გრიგოლ რობაქიძე და მითოსის აღორძინება*. 05/02/2010, <https://burusi.wordpress.com/2010/02/05/grigol-robakidze-8/>;

**მუშიშვილი 1934:** მუშიშვილი გ. *გველის პერანგოსანი*. თბილისი: 1934.

**რობაქიძე :** რობაქიძე გრ. *სიცოცხლის განცდა დასვლეთსა და აღმოსავლეთში*, [http://old.gruni.edu.ge/uploads/content\\_file\\_1\\_231.pdf](http://old.gruni.edu.ge/uploads/content_file_1_231.pdf);

**რობაქიძე :** რობაქიძე გრ. *ქართული რენესანსი*. <https://burusi.wordpress.com/2009/05/29/>;

**რობაქიძე :** რობაქიძე გრ. *საქანელა და სახრჩობელა*. <http://litklubi.ge/biblioteka/view-nawarmoebi.php?id=11299>;

**რობაქიძე** : რობაქიძე გრ. *საქართველოს*. <http://litklubi.ge/biblioteka/viewnawar-moebi.php?id=2919>);

**რობაქიძე** : რობაქიძე გრ. არჩილ ჯორჯაძეს ჰტტპს://ბურუსი. wordpress.com/page/1197/?iact=hc&vpx=406&vpy=91&a;

**რობაქიძე** : რობაქიძე გრ. *საქართველოს ხერხემალი*. <http://www.bu.org.ge/x554?navBack>

**რობაქიძე 2012**: რობაქიძე გრ. *ნაწერები*. წიგნი IV. პუბლიცისტიკა ეპისტოლარული მემკვიდრეობა. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2012.

**ყაველაშვილი 2016**: ყაველაშვილი ე. *გრიგოლ რობაქიძის ემიგრანტული მინიატურული პროზა*. დისერტაცია ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად თელავი: 2016.

**შპენგლერი** : შპენგლერი ო. *ევროპის დაისი* (ფრაგმენტები წიგნიდან) <http://www.culturedialogue.com/resources/library/translations/spengler.shtml>;

## RŪTA BRŪZGIENĖ

*Lithuania, Vilnius*

*Mykolas Romeris University*

### **Musicality of Lyrics of Lithuanian Neo-romantic Poet Antanas Miškinis: Principles of Form**

The poetics of Lithuanian neo-romantic poet Antanas Miškinis (1905–1983) was different in the pre-war and post-war periods of creation. His pre-war lyrics combine the experience of modernistic trends (expressionism, futurism) and the poetics of folk songs, which form the distinctive character of the poem. The form of Miškinis's post-war poems is stricter and more classical (his work "Psalms" is considered as a peak of creativity of neo-romantic poet). Many researchers (Rita Tūtlytė, Vytautas Kubilius, Juozapas Girdzijauskas et al.) emphasize the musicality of his work as an intonation of rhythm, pauses and melodic phrase, and analyze the specifics of versification, but the aspect of a musical form in his works is barely explored. In this study the most important principles of form and musicality in Miškinis's pre-war poetry will be discussed. The work is based on comparative methodology and on the works of Algirdas Ambrazas, Juozapas Girdzijauskas, Vytautas Kubilius, Rima Malickaitė, Steaven Paul Scher, Rita Tūtlytė, Werner Wolf et al.

**Key words:** Lithuanian neo-romantic poetry, Antanas Miškinis, folklore, musicality, form.

**1. Features of Antanas Miškinis's biography.** Lithuanian poet Antanas Miškinis (1905–1983), is one of the best Lithuanian neo-romantic-modernist poets, who sought to bring the poetic language closer to the spoken language and to connect the folklore experience with the literary tradition of bards and avant-garde poetics. The poet was born in the north-eastern part of Lithuania, in Aukštaitija. He was a typical open hearted, as usual in this region, man, who has learned about the treasures of old customs and living folklore in his childhood, and was very attached to the place where he was born. Sometimes it is difficult to say what Miškinis liked and loved more – the land or the poetry, because he did not separate these subjects, and did not take or understand one without the other. Although Miškinis lived in the city, during the summers he regularly visited his native village; he was fond of country jobs and has been a frequent guest in month of May outings, weddings, and church ceremony. During the pre-war period the poet visited Paris and Switzerland, but he never went after the western modernism, did not explore too much the modernists of the previous epoch.

The first book of the writer *Balta paukštė* [*The White Bird*] was published in 1928. In 1934 after he graduated Vytautas Magnus University, Miškinis worked as a teacher, and in 1936 he led the programs about literature at Kaunas Radiophone, also wrote articles and reviews for various literary magazines *Pjūvis* [*Cut*], *Literatūros naujienos* [*Literary News*], *Šviesos keliai* [*The Paths of Light*], *Akademikas* [*Academician*] and others. The poet translated some foreign literary works (by W. Whitmen, A. S. Pushkin, M. Lermontov, J. Slowacki, J. Tuwim, V. Bronewskij, and some dramas of Shakespeare, etc.), wrote a number of articles about A. Vienažindys, B. Sruoga, K. Binkis, V. Kudirka, J. Baltušis, M. Valančius, Maironis, S. Nėris, P. Vaičiūnas, J. Kossu-Aleksandriškis, J. Biliūnas, Vaižgantas and others. Later a few of his books were published: *Varnos prie plento* [*The Crows by the Highway*] (1935 m.) and *Keturi miestai* [*The Four Cities*] (1938).

During the years of the Soviet occupation the writer was arrested for helping the underground resistance and exiled to Mordovia (1948) for 25 year, later imprisoned in Olzeras camp (Kemerovo distr.), then in Omsk camps. In the most difficult conditions he wrote on birch bark and the pieces of cement sacks his famous “Psalms” – the visions of a human who resists the general dehumanization. They were performed outside the camp borders, where prisoners learned verses by heart and sang them in secret gatherings.

In 1956 after his return to his homeland, Miškinis had to manoeuvre to adapt: he was morally broken, and perhaps for some time believed that post-Stalin

“thaw” period will bring peace and the balance of values. The collection of poems *Eilėraščiai* [*The Poems*] (1960), *Arti prie žemės* [*Close To the Ground*] (1965), a poem *Svajonės ir maištas* [*Dreams and Rebellion*] (1967) issued in the Soviet Lithuania were filled with the banner style optimism and the props of “happy life” in Soviet style. These books allowed him to return to the cultural life from the offside. The poet speaks out in more sincere voice in his subsequent collections of poetry *Dienoraštis* [*The Diary*] (1972) and *ir Klevai prie kelio* [*The Maple Trees Near the Road*] (1982), where he returned to the neo-romantic bard style he had favoured in his the youth. In his old age the lyrical nature of poet broke through in a memoir book of *Žaliaduonių gegužė* (*The May of greenbreaded*) (1977), where authentic memories go in accord with essayistic considerations. In 1978 the poet was awarded Žemaitė Prize for this memoir book, received the State Prize in 1983 for his collection of poems *The Maple Trees Near the Road*, and in 1981 Antanas Miškinis became the winner of the Poetry Spring festival.

**2. Miškinis’s relationship with music and creative process.** Antanas Miškinis intuitively felt the meaning of folk melodies and their emotions, knew the types of folk songs, and specific characteristics of their performance. He has not been very musical himself, but he liked to sing together with his fellow country men in the fields and at the evening gatherings. According to Rita Tūtlytė, “the professional music and paintings did not impress the writer, did not stimulate his creative impulses. Poet himself and his lyrics were affected only by folklore songs and the songs of XIX c. poets” (Tūtlytė 1997: 216).

Lithuanian poetry of the XIX c. was a poetry of writers-bards (Antanas Strazdas, Antanas Vienažindys, Maironis, Antanas Baranauskas, et al.), which firmly established in the minds of people because of its tunes. Miškinis also perceived poetry as a song; his poetry developed on the basis of folk songs, adopted the spirit and form of folk songs or literary songs. The poet read his works in a singing manner, stressing a sentence in Aukštaitian dialect. He liked to improvise, and when improvising he used the different patterns of content or form, stylization, and allusions. The base of intonation in his works was a mournful sound of folk songs and elegiac moods of the XIX c. Poets (Tūtlytė 1997: 23).

Miškinis was not inclined to reflect on the process of his creativity, it is very little testimony left about him; he did not like to plan and design his creations, or get into the various considerations; poet just felt a vague anxiety, a desire to spill out what words could hardly describe. Miškinis’s talent relied more on unconscious than on conscious creative moments. According to the nature of his creativity he was more like the type of intuitive creator (Brūzgienė 2004: 8). Inspiration is always associated with the pulse of inner life, the tidal surge of

emotions and impressions. Miškinis's poetic inspiration has been accompanied by very clear melodies, intonation, and rhythm: he felt his poetry as a very strong emotional impact, and as the material, he also possessed an educated sense of musical phrase. A strong stimulus is spontaneous to Miškinis like a jingling of an almost unconscious melodic phrase. He was one of those artists, who usually do not wait until the whole work will take its form in the consciousness. Still searching for thought, form and motif, he begins to capture in his mind the accumulating creative chaos – the fragments of words, image, and melody. He arranges the words into the intonational phrases, still not knowing what he is going to say in his poem. The mood and thoughts caused by appearance of a musical rhythm gradually crystallise into a single idea. If the melody, rhythm or mood is lost he was not able to create further. The poet relied on melodies of folk songs and romances during the creative process. (Already being old, Miškinis no longer consolidated the phrase of melody with his voice, but by knocking his fingers on the table (Tütlytė 1997: 26)).

This type of musical impulse (sound images, musical rhythm) is inherent to a romantic type of artists associated with the type of musical tradition. Mikhail Arnaudov, a researcher of psychology of creativity, argues that “musicality penetrates not only into the form of a poetry, but also into the content, not only into the rhythm, but also into the main idea” (Arnaudov 1970: 441). The psychoanalyst C. G. Jung said that during the creative process the author submerges into the area of subconsciousness where pulsing rhythms of archetypal combinations form the archetypal musical models (cit. from: Knapp 1988: 55). Miškinis's manner of creation (creation in psychological sense) partially reminds the works of a folklore bard – an improviser, where the musical rhythm, mood and imagination provide parameters to the verses; on the other hand, all this is not alien to the poets – romanticists, and at the same time it is in line with the general principles of psychology of creativity. Melody and lively sense of the word leading the creator's intentions form the tension area and the elegance of language in the poet's lyrics. Sensation of the intonation is one of the keys, how Miškinis's poetry should be read and understood (Tütlytė 1997: 27).

**3. Features of poetic style.** Miškinis's poetry is characterized by confrontation between lyrical idealism and domestic commonness. The clash of idealistic aspirations and reality is seen as modern, being sought after with a peculiar self-irony of duality of an intellectual who has just left his village but still holds on his country values. His poetry meets the worldview of a “little human” in a large and complex global turmoil. Neo-romantics sought to establish an open flow of survival and mental diversity. They speak in fragments of thoughts, nuances of feel-

ings which produces a poetic text when gets developed. Miškinis is the open poet pulsing with senses. Song and lament is his canon of lyrical genre, disguised in the depth of a poem and bewildered by the modern rebellious consciousness. The live nerve of psyche regulates the flow of his narrative with changing contradictory reaction. Compositional basis of Miškinis's poems is a change of standpoint, emotions, evaluations and intonations. Shifts in moods and attitudes based on the lyricism are one of the central Miškinis's poetry lines (ibid.).

The poet complemented the scale of emotions of Lithuanian neo-romantic lyric with heart trepidations, anger, forgiveness, open irony, self-irony and sharp emotional twists. Neo-romantics are characterized having slightly ballad-like and romance-like perception of life, the center of which is rooted in the sensation of running time and the feeling of being transitory. Modern pessimism is the poet's literary posture, but it also interrelates with current social and ethnic problems: themes of country side and homeland will be interpreted in terms of running time and losses. Miškinis, according Tūtlytė, cares to contrast two structures of life and emphasize the vitality of traditional and agrarian lifestyle (ibid.). One can read in Miškinis's poetry – a country man after leaving his village feels insecure in his lyrics, like having lost his childhood and the cultural prototype. This feeling is the most tragic crack in his worldview. It is like *the soul without a place* which is full of temptations, risks and uncertainty. Spiritual history of the subject in Miškinis's poems is set out with homeland memories, and the status of "homelessness" can only be guessed from the context of the poetry of the fourth decade.

**4.1. Correlation between literature and music and musicality of Miškinis's poetry.** Correlations between music and literature are possible in several aspects. They are: 1) the symbiosis of literature and music (literary – musical genres, folklore and professional); 2) word music (phonics, syntactic intonation structures, metrics, etc.); 3) the analogues of musical forms and technique in literature (Scher 1984). This classification is enriched by the classification scheme of W. Wolf's concept of intermediality designed for all time-based arts. Here the links between arts are explained from the semiotics point of view. Above mentioned Scher's classification is assigned to a narrow branch (intra-compositional) of intermediality concept, but in the other branch of intermedial communications (extra-compositional), interactions between time-based arts can be analyzed from aspects narrativity and archetypes (Wolf 2002 ). Also musicality of Miškinis poetry can be discussed in these all aspects. While the last aspect is the main goal in this article, the first two variants of expressing musicality will be briefly described. In the other way Miškinis poetry is very closed with folklore tradition

in all three aspects too, that's why the analysis of all them, especially of form analogues is complicated.

**4.2. Verbal musicality in Miškinis creation.** The works of Antanas Miškinis, together works of Kazys Inčiūra and Jonas Aistis are attributed to neo-romantic style with melodiousness of individualized nature. A. Miškinis has emphasized that “the most recent poetry in many ways is similar to music” (cit. from: Malickaitė 2006: 77). The neo-romantics sought to create a language expressing the nuances of mood, where the means of sound and intonation were crucial. They relied not only on the model of symmetrical melodiousness of folklore, but also on the contrasts, distinctive expression, more open emotionality, and an intimate emotion expressed in the individual voice. Miškinis did not try to rebuild or newly reform poetics of the folk songs on the basis of a “national spirit” how the symbolist Balys Sruoga did, but used the spoken elements of folklore and verbal tradition. The literary song intonations, and sometimes the romantic notes are also used in his works (ibid.).

Folkloric melodiousness in his creative works pre-supposes either the visual elements or a metric scheme – the rhythm or intonation. Miškinis's poetry of this period is rich in folkloric scenes, diminutive lexicon (*dukterytužėlė* (from *duktė* – daughter) and *motinėlytė* (from *motina* – mother)), syntactic parallelisms, repetitions, and syncope is more frequent. The poet considers the meter and rhythm as the key means in writing verses, but the rhythm is more important, it is, according Miškinis, “like a note in the song” has to correspond more or less the thoughts and feelings expressed by the word (cit. from: Malickaitė 2006: 86). At the same time the urban vocabulary is used together with the folklore lexicon, which seems to give the past – present dimensions, the positive connotations of the past – and the negative ones (urban life) of the present, “How nasty the suburbs stink / What blows the poisoned air?” in “The Dark Pessimists”(Miškinis 1991: 141).

Rhymes in verses by Miškinis are often the diphthongs. They are deep and feminine, rhyming is performed not on the basis of diminutives as in the folk songs, but by the different parts of speech. Diminutives often appear in the middle of the line but not at the end like in typical folk songs (“I am dreaming – Nemunėlis flowing, / Levander swings even quieter. / So peaceful that on the path of the sun, / It seems that even rye cease to swing”, „Neramūs sapnai“ [“The Turbulent Dreams”]; such usage of diminutives creates a peaceful waving of the melody (Malickaitė 2006: 88); a tendency to move from the rhyme to the instrumentation of the line or strophe appears, the slip of sounds becomes aesthetically justified, and altogether the system of sounds begins to gain more universal symmetry, e.g. than in works of a symbolist Balys Sruoga, where the system of



sounds is arranged symmetrically in a wider context. Hereby Miškinis's folkloric style is updated by slogans of *Keturi vėjai* [*Four Winds*] (it was a futuristic movement of Lithuanian writers – R.B.) to reopen the verbal matter, to use the colours of words (“Lilies laughed at the sun” – “Song about the sunny house”, p. 87, “The light from red lampshades looks out of the room” – “The autumnal evening”, p. 72). However, the new urban lexicon in Miškinis's works disrupts the rhythm of the poem's fluency (ibid.: 89).

Syntactic-intonational melodiousness in poetry by Miškinis was specific, individual too. His poems often combine several thematic, emotional and intonational motifs where the change of strong emotions is fragmented, it is close to intonations of romance. The lyrical story is arranged in different versions composing the forms of repetition (parallelism, antithesis, anaphora, epiphora, refrains). Looking from the point of instrumentation and syntactic intonation such symmetrical melodiousness helps to avoid an ornamental function because of its improvisational spontaneity, confrontation between the emotionality of the folk and romantic songs and roughness of the urban lexicon. On the other hand, the multilayeredness of emotional dynamics, other elements of avant-garde poetics cause the illusion of controversial polyphony and appear as features of a distinctive individual folklore / romantic / modernist poem.

**4.3. Some musical- literary genres and analogues of form in poetry by Miškinis.** Therefore, verbal musicality of the lyrics of Miškinis (phonic, intonation, syntax), although being complicated because of various influence and basis, is quite widely discussed. Another level would be the same genres of music-literature (folklore music, domestic, professional) and the analogues of music forms in poetry. This aspect of the study is based on the peculiarities of topic development. The structure of the topic and its transformations can be groped not only by semantic – emotional dynamics and of topical nuclear, but also by the peculiarities of meter, rhythmic, instrumentation. But, of course, it is already another level of a wider “size”. We will shortly remember that the form of music is perceived as a scheme, architectonics (in literature, this is “external composition – form”, architectonics), and as a process (in literature it is “internal form”). In this article we will pay attention to several analogues of music forms, some principles of topical development in some pre-war period poems the which correlate with folklore and professional music.

*Period* (Greek *period* – “circuit, movement in circle”) – derivative which expresses a fully finished musical idea; it is a basic form of music. Period expresses one complete musical thought and has its equivalent in rhetoric. Here it is considered as a “sentence with a completed thought and form with rhythmically

developed multicomponent parts (from multiple data), containing a clear beginning and end” (Koženiauskienė 2001: 294). Or: “Period is the system of complex sentences with settled balance which unites several of main clauses and dependent clauses of various degrees and allows to express a group of complex ideas in one scope” (Dilytė, Ulčinaitė 1992: 318). Period is divided into two parts using the pronounced pause – the rising and falling intonations, like cadence (though it may be vice versa, when it starts from generalization). It is developed with anaphora, synonymy, parallels with symmetrical constructions, which are made from the uniform components, epiphora, enumeration, degrees, antithesis, and other figures. All this would be the naming of poetic elements, but if to reveal the processuality of the piece it is appropriate to rely on the musical concept of the period, which is extremely complex and broad and which helps to feel the internal logic of verses, perhaps created not on the basis of rhetorical poetry.

So musical period – the smallest form. But the period can make the basis of the works of two, three or more parts. It is characterized by expository (non-developmental), layout of the musical material. Its classical structure is four rhythmic phrases with two strokes. Musical period consists not only of small syntactic structures (motifs, phrases), but also of larger structural units – musical sentences (usually of two). In typical cases, the sentence is formed also of two phrases, though their number may be different. Regarding the theme in music two periods can be distinguished: *the period of recurring themes* (it consists of two sentences based on the same thematic material: *i: m: t* and *i: m: t*) and *the period of new themes* (named as a period of continuous structure *i: m: t*; here the second sentence does not repeat the first one, but is based on the new material, its own intonations and visual motifs which extend the theme) (Brūzgienė 2004: 61).

The form of period is the closest to the form of the song (M. Cholshevnikov called it “the simple form of the song”), and V. Vasina-Grosman considered such structure, which ends in the rhythms *abab*, to be a classical variant of the song stanza. The poem “Sidabro nuotrūpa” [“Silver fragment”] (Miškinis 1991: 96) is composed of two stanzas, every of which corresponds to the form of music period; thus there would be the analogue of two-part music form. In the first one, the stanza is comprised of two sentences, and these – correspondingly, of two phrases. The second stanza is analogous. Topical integrity is based on colour isotopy, in the first sentence, on the contrast of festival and ache – as topical nuclear. Topical development *i: m: t* is in every stanza separately, but the culmination’s accent of the form would be the last lines of the second stanza (“Maniau, mano laimę gražina” [“I think that my luck returns”). This poem could be assessed as single-topic analogue of two-part form, the final step of which is close to synthetic dynamised reprise (there emerge new topical elements, at the same time,

topical material of the poem is generalised); it will be not analyse the poems in detail because of the lack of space; I will just present the main principles of their formation.

Ir dienos, ir šventės, ir viskas [And days, and holidays, and everything]  
Prižarstė krūtinę gėlos. [Filled my chest with grief.]  
Šilkiniai kasnykai sudrisko, [Silky ribbons torn up,]  
Sudužo sidabras stikluos. [And silver was shattered in glass.]

Pro žalią nelaimės pušyną [Through the green pine forest of misfortune]  
Baltu baltu žiemos keliu, [On a white white wintry road,]  
Maniau, mano laimę gražina [I think that my luck returns]  
Su sidabro skardaus varpeliu. [With a loud silver bell.]

*Rondo* is based on *ABA* form, where the episodes like *ABACA* are placed between the repeated *A* (refrain – theme), which is exact or varied. *Rondo* has the folkloric origin. This is particularly evident in the sung circles where the choir performs the beginning part, and the refrain is sung by soloists. It can occur in some pieces of this genre, when the refrain is fixed and the episodes vary (*AB<sub>1</sub>A-B<sub>2</sub>AB<sub>3</sub>A*). There are a lot of different forms of rondo, which will not be analysed here (see Brūzgienė 2004, Ambrazas 1977). Rondo is generally considered to be a French lyric poem of fifteen lines, three-stanzas, or two rhymes, or a rhymed poem where the “separate line and several (usually two) rhymes are constantly repeated” (Girdzijauskas 1998: 48). In general, there are several forms of poetry based on the idea of rondo: although their names and models are different, but the essence is created with variants of the main rondo model (eg., *triolet* et al.) with different number of repetitions. In these poems the theme (refrain) appears three times and creates *ABACA* form. The length of refrain can include two lines, or just a single word; also it can be divided into two parts – in this case one of them is repeated throughout the whole poem or only the first can be repeated. In addition, the refrain in poetry usually is called the chorus, and in music refrain is the repetition of themes, which does not have to comply with the chorus.

The poem “Atsiminimai iš tėviškės” [“Memories of the homeland”], (Miškinis 1991: 127) is close to rondo form, the refrain of which is “*Mes nepaliksime vieni*” [“*We are not left alone*”]; (emphasis added by me – R. B.), and the episode is varying (*AB<sub>1</sub>AB<sub>2</sub>AB<sub>3</sub>A*). In the last stanza, there not only sounds the topic of rondo refrain, but there also the return is emphasized (“Kur eisime, kur būsime – sugrįšim” [“Wherever we go, wherever we are – we will return”]). The poetics of the poem is based on the tiller’s vocabulary together with the spiritual

view of a romantic subject (“Alone in the middle of the field without sun”), therefore it is closer to musical archetypical model – rondo form than usual poetical variant of this form.

*Mes nepaliksime vieni tarp girių, [We are not left alone among the woods,]  
Tarp ežerėlių, pievų, pabalių... [Among the lakes, meadows, and marshlands...]  
Štai pulkas gervių per padangę irias, [A flock of cranes ploughs across the sky,]  
Krankėsėjimų pasėja pakeliui. [Sowing caws along their way.]*

*Mes nepaliksime vieni prie vartų, [We are not left alone at the gates,]  
Vieni be saulės lauko vidury. [Alone without the sun in the middle of the field.]  
Štai eina broliai, žemę arklais varto – [Here go the brothers, turning the ground  
with a wooden plough –]  
Vagų dar daug, dar daug reiks išvartyt. [Still many more furrows to be ploughed.]*

*Mes nepaliksime kaip akmenų tylūs [We will not stay silent as stones]  
Prie kelio, vieškelio šalia. [At the road, close to the highway.]  
Štai upės užia, tvenkiasi ir kyla – [Here rivers murmur, swell and rise –]  
Alsuoja žemė kupančia galia. [The earth breathes with increasing power.]*

*Mes nepaliksime be gyvo ryšio [We will not stay without a live connection]  
Su žemės šylančios kvapu. [With the smell of warming ground.]  
Kur eisime, kur būsime – sugrįšim [Wherever we go, wherever we are – we will return]  
Prie kryžkelių, sodybų ir kapų. [To our crossroads, homesteads and graves.]*

(1936)

The poem „Elegantiškai sninga“ [“Elegantly Snows” (known also as “Snowfall in Spring”)] (Miškinis 1991: 126) is one of the most famous texts of the poet. It encodes the loss of love in hyperbolized images of nature, but at the end, as if an insignificant detail, the hidden pain of loss of love sounds. The subject of lyrics creates a distance which allows you to tell a love drama in elegant way, filled with ornate imagery, harmony and replays. Its intonation is based on variations of vowels and diphthongs. Poetics and melody of a poem is a romance in its nature, also representing neo-romantic individualism, soft self-irony and a mask, harmonized with folklore motifs. This poem’s composition would be closed with the rondo form, the refrain (theme) *B* of which (theme – emphasis added by me – *R. B.*) comes after the episode (*AB CB DB EB FB*). Such form reminds of a couplet, i.e. a song with a refrain. Songfulness is especially emphasized by the rhythms of the stanzas, their accords, the same, almost always deep rhythm in the last line

of every stanza (*-d(l)ais*). Such rondo-like form renders the sense of even greater “rocking”, and at the same time – playfulness, when the circle of love veil – life easily rocks, includes and collapses.

Šiandien taip elegantiškai sninga, [It snows so elegantly today,]  
Sninga žemėn medžių žiedais. [Flowers of the trees snow down to the ground.]  
*Panašiai mano meilė dingo* [My love is gone this way]  
Su visais visais pažadais. [With each of the promises in all.]  
Dar tada, kai pavasaris trankės, [Even then when the spring was bursting,]  
Visom upėm grūdosi ledais, [And the ice got jammed in all the rivers,]  
*Mirė meilė ant svetimo rankų*, [Love died in the hands of a stranger,]  
Išvadinta gražiais vardais. [Called by the nicest names.]  
Kažin kam sužaliavo parkai, [I wonder why parks became green,]  
Korė mėnesis naktį vėlai – [And the moon climbed up late at night] -  
*O ta meilė užtroško iš karto* [But this love stopped breathing at once]  
Kaip auksinė žuvis po stiklais. [Like a golden fish under glass.]  
Aš prisiminiau pasakos galą [I remembered the end of a tale]  
Iš knygų, skaitytų kadais, [From the books I had read years ago,]  
*Kaip mergaitė iš baimės pabalo*, [How a girl turned white with fear,]  
Apsimainiusi aukso žiedais. [After exchanging golden rings.]  
O dabar elegantiškai sninga, [And it is elegantly snowing now,]  
Sninga parkuos medžių žiedais, – [The flowers of trees snow down in the parks, –]  
*Tik ta meilė netyčia dingo* [Only this love accidentally disappeared]  
*Su visais ir visais pažadais*. [With each of the promises in all.]

*Continuous development* is when single element dramaturgy (*mono-dramaturgy*) is based on the development of one initial moment not comparing it with other types of expression and psychological states. Its functional basis is the spontaneous development of an initial idea without confronting other ideas. Development of one thematic nucleus is characteristic to symphonies, but it may occur in smaller scale works of music and literature. In the poem (“Nebežinau, kas daros”) [“I no longer know what is happening”], (Miškinis 1991: .86) the motif of joyful poetical love is constantly enriched with new images which is as if colourful necklace beaded one after another another on the same topical thread. This is the so-called mono-dramaturgy, which is formed not on the basis of the conflict, but as additional contrast (new elements fulfil topical material).

Nebežinau, kas daros. [I no longer know what is happening.]  
Vai ta dalia dalužė! [Oh my luck, my destiny!]  
Ir kas mane nugirdė – [And who made me drunk –]  
Ar tujen, ar gegužis? [Is it you or the month of May?]

O buvo dienos margos [And the days were colourful]  
Ir naktys baisiai gilios – [And the nights were terribly deep –]  
Gegužis vyšniom linko, [The month of May bent down with cherries,]  
Laukuos žiedų pripylė! [And filled the fields with blossoms!]

Rugiais per lauką plaukėm [We sailed with rye through fields]  
Ir vargai netikėjom – [And didn't believe in misery –]  
Akim išraižėm dangų, [We carved the sky with our eyes]  
Kalbas kalbėjom vėjam. [And talked speeches to the winds.]

Abu tą džiaugsmą žingsniais [The steps of joy we both]  
Lygiom dalim dalijom – [Shared in equal parts –]  
Žaibai žiedais žėrėjo, [Lightning flashed with blossoms,]  
Lietus lelijom lijo! [And the rain rained down with lillies!]

## GENERALISATION

1. The creation of the poet Antanas Miškinis is one of the most peculiar variants of Lithuanian neo-romanticism because of individual correlation with the tradition of folklore, modern streams of literature and special musicality which can be analysed in common approach of music – literature, the attitude of verbal music and the analogues of musical forms.

2. In the attitude of verbal musicality, the poet's lyrics is mostly analysed in the aspects of instrumentation, metrics, rhythmic, syntactic intonation, which are close to folklore. For example, the musicality of the collection of poems "Crows by the highway" of one of the most significant poets of the pre-war manifests with the close relation of the poet to folklore, precisely with subtle poetics of the song genre, typical diminutive stylistics, folklore syntactic intonation structures, effects of phonics, but at the same time, one also uses the elements of verbal folklore.

3. In general aspect of musical – literary genres, the creation of Miškinis is distinguished by the correlations with a folk song, closeness to literary song, and at the same time, to romance style and poetics. The song genre of the poet poems would need separate studies: a) as folk song transformations, b) as the variants of romance culture, c) as the tradition of literary song; d) as analogue of professional music form in literature.

4. In the attitude of musical form analogues, the poetry of Miškinis is still not studied enough, but there emerge several more characteristic variants of thematics development. Some of them create quite typical forms of music; these would be continu-

ous developments of the topic variation, period's structure, rondo. Both last positions can be interpreted also as folklore variants of stanza or genre.

5. The transformation of the folklore of Miškinis's poetry, obvious multi-layered musicality, elements of genre memory, contrasts of city lexis of the modernists, domestic village realia express a peculiar poetic voice, in the depth of which there is openness to musical sound of the world.

## LITERATURE

**Arnaudov 1979:** Арнаудов М. *Психология литературного творчества*. Москва: Советский писатель, 1979.

**Ambrasas 1977:** A. Ambrasas ir kt. *Muzikos kūrinų analizės pagrindai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1977.

**Brūzgienė 2004:** Brūzgienė R. *Muzika ir literatūra: paralelės ir analogai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.

**Dilytė, Ulčinaitė 1992:** Dilytė D., Ulčinaitė E. *Romėnų literatūros chrestomatija*. Sud. Dilytė, D., Ulčinaitė E. Vilnius: Mintis, 1992.

**Girdzijauskas 1998:** Girdzijauskas J. *Literatūros terminų žodynas: Eilėdara*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.

**Knapp 1988:** Knapp B. L. *Music, Archetype and the Writer: A Jungian View*. The Pennsylvania State University Press. University Park and London, 1988.

**Koženiauskienė 2001:** Koženiauskienė R. *Retorika: Iškalbos stilistika*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2001.

**Miškinis 1991:** Miškinis A. *Raštai*. Vilnius: Vaga, 1991.

**Malickaitė 2006:** Malickaitė R. *Dainingumo principas ir transformacijos lietuvių XX a. poezijoje. Disertacijos rankraštis*. Vilnius: VU, LLTI, 2006.

**Scher 1984:** Scher S. P. „Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung“. In: *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. S. P. Scher. Berlin, 1984.

**Tūtlytė 1997:** Tūtlytė R. *Antanas Miškinis. Monografija*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997.

**Vasina-Grossman 1972, 1978:** Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 1, 2. Москва: Музыка, 1972, 1978.

**Wolf 2002:** Wolf W. “Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. In: *Word and Music Studies, Vol. 4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2002.

**ANDREW GOODSPEED**

*Macedonia, Tetovo*

*South East European University*

## **Wyndham Lewis and America: A Survey of Three Texts**

The essay surveys three books by the Modernist writer Wyndham Lewis, specifically *America, I Presume* (1940), *Anglosaxony: A League that Works* (1941), and *America and Cosmic Man* (1949), to develop a picture of Lewis's growing advocacy of the American social model. The paper finds that Lewis progressed from amused commentary about the differences between the United States and the United Kingdom to the assertion that the United States represented a qualitatively different social order, and one that would be the model for future social organizations.

**Key words:** Wyndham Lewis, United States, Modernism, political analysis.

This paper examines the portrait created of the United States by the great Modernist writer Wyndham Lewis. It is not, however, strictly speaking biographical; those interested in Lewis's personal experiences in the United States, or his relations with American citizens, are referred to his several biographies—particularly Paul O'Keefe's *Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis*—and collected correspondence. Instead, this paper focuses on a series of three works that relate, directly or indirectly, to the United States, from the 1940s—*America, I Presume* (1940), *Anglosaxony: A League that Works* (1941), and *America and Cosmic Man* (1949). None are particularly well studied, and *Anglosaxony* is famously elusive as a bibliographical collectible (Egles 1997, 98). Yet they represent the bulk of his published work in the 1940s, and make an intriguing contribution both to Lewis studies, and to Modernist studies generally.

The latter statement may require clarification, or perhaps justification. Lewis is certainly the least well known of the major High Modernists, and he is uncommon in being one of the only European writers of importance of his generation to exchange Europe for North America, even for a limited period. Much of Modernism was determinedly cosmopolitan and multinational, yet a great many of these figures were Europeans moving within Europe, or Americans moving to Europe. James Joyce moved from Dublin to Paris (after detours in Pola and Trieste); W.B.



Yeats was as commonly in Britain as he was in Ireland; George Bernard Shaw was almost permanently in Britain; Ernest Hemingway was in Paris and Spain; F. Scott Fitzgerald was in Paris and the south of France; Ezra Pound was in London, Paris and Rapallo; and Gertrude Stein was almost always in Paris. Yet Wyndham Lewis, who went to Canada at the outbreak of the Second World War, eventually rode out World War Two in North America. His insights into America and American culture make him one of the only significant Modernists who was European, but spent significant periods of time in, and commenting upon, the United States.

The first of the texts under consideration is one of Lewis's less convincing efforts, in large part because it is stylistically confused: it is part novel, part semi-autobiographical text, part travelogue, part comedy, and part social commentary. *America, I Presume* (1940) presents a first-person narrator named Archibald Corcoran, who is so extravagant a satire of Britishness that it is impossible to associate with Lewis to any revelatory degree. Corcoran is booked by an American lecture agent to give a series of exaggerated lectures to the American market, being billed as 'the pukka sahib.' The limitations of this as both humor and social commentary are evident, as the humor of the overstated caricature does not lend itself to insight or amusement. As one of the characters in the book states to Corcoran, 'I have never seen a more perfect specimen of stage Englishman than yourself.' (Lewis, 1940, 8)

Although Corcoran is the vehicle for some observational humor, the primary focus of *America, I Presume* is to present opinions of American locations and manners. The general approach is that of gentle humor, as expressed by the aside, "I smile at Americans, and expect them to smile at me." (Lewis 1940, 43) The observations are gentle, and tend to be unexpectedly hackneyed humor for a man of Lewis's intellect and sophistication—"No American meal is worthy of the wines of Europe. American meals are all circumscribed within the gambit of fried chicken and ice cream." (Lewis 1940, 73) This type of humor may occasionally catch one with a clever phrase, yet it rarely rises above the level of modest exaggeration of observation: "Everything in America is sumptuous and spick and span—and insolvent. Unravel that for me, if you can. I suppose it is what the Reds mean by 'Capitalism.'" (Lewis 1940, 50-51)

*America, I Presume* is best approached as a gentle chiding, administered by a sympathetic Englishman making jokes about the quaint habits and customs of Americans and Canadians. Sometimes it is complimentary: "It was not just hot dogs and hamburgers, skyscrapers and G. Men. Walt Whitman was more fundamental to America than they were." (Lewis 1940, 242) Yet as the individuals are often stereotypes, and the locations occasionally hybrid settings, it does not truly succeed as either satire or observational commentary. Indeed, one of the great

oddities of the work is that it is singularly tone-deaf to the war taking place at the time. The text mentions the war, and the character's desire to remain in England to defend it, and remarks upon the madman behind all of the upheaval in Europe: Lewis comments on "the nasty little house-painter feller who has held Europe to ransom for a decade took it into his head to invade Poland," (Lewis 1940, 33), and notes bluntly "Hitler is after all a mass murderer." (Lewis 1940, 171). Yet this contrasts jarringly with other statements in the book, making Lewis seem either woefully uninformed, or startlingly cold-hearted, as when he asserts "An Italian or a Jew is a 'second-class citizen' in the USA every bit as much as is the Jew in Grossdeutschland." (Lewis 1940, 99) To assert that Jewish citizens of the USA and "Grossdeutschland" were in similar predicaments, particularly under the dictatorship of "after all a mass murderer," is grating and unsettling, as it so deeply calls into question the morality and reliability of the narrative voice.

It is likely that Lewis was working on, or at least planning, *America, I Presume* before the full brunt of the war fell upon Europe, as it seems ill-suited to the testing period into which it was published; mild humor about cultural differences was not foremost on the minds of the world whilst Hitler blitzed London. The tonal difference, therefore, between *America, I Presume* and *Anglosaxony: A League that Works*, is significant. They are, of course, fundamentally different texts in design and composition. *America, I Presume* is a comedic novel with, as suggested previously, traits of autobiography, travelogue, and social commentary; *Anglosaxony* is designed, explicitly, as what Lewis later termed "counter-propaganda." (Lewis 1949: 172). The basic propaganda charge the Lewis sought to refute was the German argument that the Anglo-Saxon peoples (by which the U.K., U.S.A., Canada, and Australia primarily are meant) had a collective naval empire that spanned the world, and that this led the English-speaking peoples to be unwelcome intruders into the affairs of other peoples and nations. Lewis disputes this; his belief is that there is a benefit to having a monolingual block of powerful countries, committed to a generous view of human rights and the primacy of law—and that this block is, whatever its faults, vastly preferable to a Fascist Axis. As Lewis observes, "What the fascist does is quite sufficient explanation of what he is." (Lewis 1941: 6)

Although the text treats the Anglo-Saxon countries as a collective endeavor, that is partially why it is interesting as a portrait of the United States. Gone are the mild jokes about American culture and cuisine; the Americans are now part of a generous and important force in the world, which is the league of "Anglosaxony." As Lewis writes, in the toughest days of the war for Britain, "Democracy is merely a name for the Anglo-Saxon peoples and their traditional way of behaving." (Lewis 1941: 20) What is notable about this type of declaration is that

almost no distinction is made between the United States and the United Kingdom. Indeed, throughout the book there is little specific mention of the United States as a distinct and individual political entity; it is part of a common effort. Thus, in the space of only one year, Lewis had moved from writing mildly satirical observational humor about exaggerated stereotypes of the British and the Americans, to writing serious political “counterpropaganda” arguing for the value of the British and American collective heritage that is “Anglosaxony.” That Britain was and, soon, the United States would be, at war for their survival amplified Lewis’s articulation of the value and the strength of this union, because the stakes were so high—“If you decide to protect yourself against a madman, you can only do so by bloodshed and it is best to face that fact.” (Lewis 1941: 72)

By the time that *America and Cosmic Man* appeared in 1949, the balance of world power was vastly different than the world upon which the previous two texts commented. Britain had prevailed in the war, yet emerged a diminished power in a bipolar world of superpowers. Lewis’s allegiance in this new world is unquestionably with the west, and with the United States in particular. The league of “Anglosaxony” had triumphed, but it was evident to everyone that the United Kingdom’s eminence in this union was supplanted by the United States, politically, militarily, and economically.

In *America and Cosmic Man*, Lewis conducts a two-part overview of the United States in the twentieth century, with some historical reflections that go back to the founding of the nation. The first part of this survey consists of commentary and opinion about notable events and individuals (specifically portraits of three presidents he believes to have been consequential, Theodore Roosevelt, Woodrow Wilson, and Franklin Roosevelt). Yet his subjects in the first section range in topic from the intellectual divisions between Alexander Hamilton and Thomas Jefferson to the rise of so-called “pressure groups.” Whilst it is more opinionated and under documented than most historical research, this section does provide evidence that Lewis had done extensive reading, and had a credible understanding—and interpretation—of the political and intellectual history of the United States.

Yet what makes *America and Cosmic Man* pertinent for this paper is the second section, for in it Lewis offers his reading of the present and future situation of the United States, and what it represents for the world at large. It is a series of brief chapters focused on the present and the future almost simultaneously, as Lewis appears to believe that the future importance of the United States could be deduced from the position the United States occupied in 1948. That position, Lewis argues, is that the United States represents the future of humanity: not the

future of all societies, but the probable (and desirable) future evolution of political and social organization.

His general argument is—at the risk of some distortion through summary—that the United States is the one society in the modern world in which the societal organization is based upon adherence to a social creed (belief in, and acceptance of, the Constitution), instead of being based upon language, ethnicity, religion, skin color, tribal affiliation, or membership in a unitary political party. If this sounds utopian or excessive, it does not misrepresent Lewis's assertions. Lewis is not less effusive: "The destiny of America is not to be just another 'grande nation': but to be the great big promiscuous grave into which tumble, and there disintegrate, all that was formerly race, class, or nationhood." (Lewis 1949, 173) This is not mere enthusiasm; it is his thesis. As he states, "[the USA is] a splendid idea of Fate's to provide a human laboratory for the manufacture of Cosmic Man." (Lewis 1949, 201-202) This idea of the Cosmic Man—one unbound by the traditional affiliations, memberships, and fears that had recently devastated Europe—is one that inspires Lewis. He believes that this "Cosmic Man" of the future will not necessarily be an American, but will inherit a world that more greatly resembles the United States than the Soviet Union. The future will, according to Lewis, incline towards America because it will be governed not by traditional dogmas, religions, or group identities, but because it will be based upon free and volitional adherence to chosen social orders. Lewis is, in the end, extraordinarily generous in his admiration for what America means, and how it will be a consequential exemplar for the world: "the United States of America is a place where those conditions of fraternization and free intercourse, irrespective of race, class, or religion, already prevail, or enough at least for a start. Therefore it is a model for all other nations, still battened down within their national frontiers." (Lewis 1949, 201)

Lewis had come a significant distance from *America, I Presume*; where the earlier work made humorous asides about quaint American habits, in *America and Cosmic Man* he advocates the nation as "a model for all other nations." It is this optimism and exemplarity that makes *America and Cosmic Man* so intriguing a work. Lewis was part of a creative generation that frequently expressed either despair or at the least a sense of fracture and disintegration. Among the more famous expressions of this would include Eliot's lines "These fragments I have shored against my ruins" (Eliot 1975, 75) and "We are the hollow men/ We are the stuffed men" (Eliot 1975, 83); Yeats's "Things fall apart; the center cannot hold" (Yeats 2001, 91); and Pound's "I lost my center fighting the world/The dreams clash and are shattered." (Pound 1968, 32) Whilst it would be reductionist to suggest that all Modernism was nihilistic or obsessed with brokenness, it is

notable that Lewis—as late as 1948—had detected and approved a social model that he felt was productive and substantive. If Modernism may be charged with pessimism of spirit, *America and Cosmic Man* is, at the least, the work of a major Modernist figure, in which he expressly provides a viable model of a social future order for the better realization of human hopes and human dignity. His wayward friend Pound had sought such societal order in a variety of different models, as Sara Blair notes: “sixteenth century Italian architecture, traditional Provençal lyrics, Confucian philosophy, and medieval economic history,” (Blair 2011, 166); Lewis found his model in an existing country that had power, global political influence, economic prosperity, and could be emulated.

It is always somewhat difficult to state precisely what Lewis believed, in that his mercurial personality and tendency towards enthusiasm led him in multiple directions. Consistency was not his forte, nor does he appear to have admired it as a virtue. Yet given the occasionally troubling elements of Lewis’s writings, particularly related to Hitler and the Jews (and well analyzed by Frederic Jameson in his work *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, The Modernist as Fascist*), it is instructive to study these three texts about the United States as evidence of Lewis’s developing political thought in the 1940s. In them, as analyzed in this essay, he progresses from a humorist’s view of America and Americans as jovial and amusing cousins for the British, to being the models of future social order. The accuracy of his belief is certainly questionable, although it may well be postulated that the general outlines of world aspirations more closely resemble the stated beliefs of the United States than they do the proclamations of the Soviet Union. For an individual often tarred with having tolerated, or at the least underestimated and misunderstood, fascism, his embrace of and advocacy for the United States as a model is instructive and clarifying. Lewis, so often contradictory and ambiguous, came in the 1940s to be a firm believer in the United States, and the potential it represented to the world: “It is, I believe, the destiny of America to produce the first of a new species of man.” (Lewis 1949, 16)

#### **BIBLIOGRAPHY:**

**Blair 2015:** Blair S. “Modernism and the Politics of Culture.” In Michael Levenson (Ed.) *The Cambridge Companion to Modernism, Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press. 2015.

**Egles 1997:** Egles J. “A Rare Wyndham Lewis Pamphlet.” London: *British Library Journal*. 1997.

**Eliot 1975:** Eliot T. S. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London: Book Club Associates, by arrangement with Faber and Faber. 1975.

**Jameson 2008:** Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, The Modernist as Fascist*. London: Verso. 2008.

**Lewis 1940:** Lewis Wyndham. *America, I Presume*. New York: Howell, Soskin, and Co. 1940.

**Lewis 1941:** Lewis Wyndham. *Anglosaxony: A League that Works*. Boston: Bruce Humphries. 1941.

**Lewis 1949:** Lewis Wyndham. *America and Cosmic Man*. Port Washington: Kennikat Press. 1949 (1969 Reprint).

**O’Keefe 2015:** O’Keefe Pau. *Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis*. Berkeley: Counterpoint. 2015.

**Pound 1968:** Pound Ezra. *Drafts & Fragments of Cantos CX-CXVII*. New York: New Directions. 1968.

**Yeats 2001:** Yeats W. B.. *The Major Works*. Oxford: Oxford World’s Classics. 2001.

## **OLENA GUSIEVA**

*Ukraine, Mariupol*

*Mariupol State University*

### **Modernism or the Aesthetics of Night-and-dream in the Poetic Art Nouveau**

Modernism as the aesthetic system is based on a paradox: it refuses to follow the beauty and shows “a keen interest in the ugly”. But modernism returns the concept “aesthetics” to its original meaning ‘the study of the emotions’. The poetic immersion to the realm of Unconscious is embodied in artistic images of the Night and the Dream – natural elements of the poetics of modernism, with its empathy, its intuitive guessing of mystery. Art Nouveau is distinguished by its poetic consonance. Night-and-dawn symbols, shades of consciousness bring together poetic worlds of O. Wilde, T. S. Eliot, and G. Tabidze.

**Key words:** *modernism, aesthetic paradox, night-and-dawn symbols*

**ЕЛЕНА ГУСЕВА**

*Украина, Мариуполь*

*Мариупольский государственный университет*

## **Стиль модерн, или эстетика ночи и сна в поэтическом ар-нуво**

В модернизме как эстетической системе заложен скрытый парадокс, так как его эстетика выходит за грань понятия о сущности и формах прекрасного. Одно из эстетических начал модернизма как творческого метода – отказ от следования прекрасному и «пристальный интерес к безобразному». С другой стороны, модернизм возвращает понятию «эстетика» его исходное значение: «чувствующий – чувственный».

Широкий подход к понятию «модернизм» (поэтическое ар-нуво, новое искусство) предполагает включение в него представлений об истоках, вехах и векторах развития литературного направления, которое сложилось в национальных литературах к концу XIX века, на рубеже культурных и социальных эпох. При таком подходе выделяют следующие хронологические этапы: декаданс или ранний модернизм, который охватывает последнюю треть XIX века, собственно модернизм и авангардизм. Тот же широкий подход, однако с иными, смещенными и еще более обширными, временными рамками, встречаем и в других определениях понятия. **Модернизм** как философско-эстетическое движение, **с точки зрения И.Ю. Вераксиха**, имеет **следующие стадии**, выделяемые с определенной долей условности: **авангардизм**, по времени расположенный между войнами, иногда захватывающий годы перед первой мировой войной, **неоавангардизм** (50-60-е годы) и **постмодернизм** (Вераксих 2011: 7).

При определении хронологических рамок исследователи неизбежно попадают в заколдованный круг причинно-следственных отношений, связанный с тем, каковы критерии оценки – эстетические или собственно временные. Автор признается модернистом, и это передвигает временную границу литературного направления, и наоборот, уже обозначенная временная граница требует включать или исключать автора из заданного списка. И действительно, кого отнести к представителям направления – тех, кто следовал эстетике модернизма, или тех, чье творчество пришлось на его эпоху? И всякий ли труд, что подпадает под временные рамки, отвечает критериям модернистской эстетики? В ряду тех, кого исследователи называют то представителями данного направления, то его

предшественниками, есть имена **Оскар Уайльда (Англия)** и **А. А. Блока (Россия)**.

Мировоззренческие предпосылки направления, которое сложилось в литературах на рубеже культурных и социальных эпох, видят в разрыве с позитивизмом XIX века. А ведь утрата доверия к разуму и веры в прогресс – визитная карточка постмодернизма. Как эстетическая система триада «декаданс – модернизм – постмодернизм» очерчена общими контурами и стержневыми линиями, такими, как художественный формализм, открытая, подчас намеренная, субъективность, описание внутреннего мира человека как мира бессознательного, синтез художественного познания мира и моделирования непознанного. С одним существенным отличием последнего из трех направлений – авангардистской устремленности в будущее постмодернизм предпочитает движение по замкнутому кругу цитирования. **Включение модернизма в триаду «декаданс – модернизм – постмодернизм»**, проекция к его истокам или пролонгация в «постсовременность», способствует пониманию сути модернизма как творческого метода. Так, О.В. Беляева в работе «Истоки и развитие модернизма в Англии» пишет: «Проповедь художественного формализма была начата романтиками и нашла концептуальное завершение, пройдя через эстетизм, в манифестах модернистов. Со всей ясностью этот факт был осознан только тогда, когда на эстетику раннего модернизма взглянули через полстолетия временной дистанции, спокойно сопоставив прозрения авангардистов с эстетическими исканиями Ницше, Уайльда и других неоромантиков» (Беляева 2005: 233).

**В национальных литературах модернизм представлен достаточно разнородным набором направлений или течений.** Как отмечает О.В. Беляева, модернизм в Англии объединил разные тенденции в искусстве, такие как импрессионизм, символизм, эстетизм, кубизм, дадаизм, сюрреализм, футуризм, экспрессионизм. У этого же автора находим и один из наиболее полных перечней черт и примет модернистской эстетики. **«Отказ от существующих стереотипов и систем, пессимизм, текучесть жизни и мысли, приоритет личного перед общественным, энергичный поиск новых форм выражения, синтез разных видов искусства, сосредоточение на внутреннем мире личности, склонность к мистицизму и подсознательному, ориентация на законы философии бытия и искусства, отказ от однолинейной зависимости причины и следствия, разъединение вещей, ранее казавшихся неразъемными, – вот очевидные признаки модернизма»** (Беляева 2005: 233). Впрочем, подобный списочный поход,



выстраивающий в ряд неоднородные критерии, имеет одно несомненное достоинство – наглядность, но и ряд недостатков. Прежде всего, он нивелирует иерархии, пренебрегает разнородностью объединяемых признаков, затушевывает приоритеты, вуалирует отношения зависимости, как, впрочем, и сам модернизм демонстрирует «отказ от однолинейной зависимости причины и следствия».

**По крайней мере два из названных критериев следует отнести к разнонаправленным векторам – отношению к литературе и литературному процессу и отношению к действительности.** Как этап литературного процесса модернизм – это отрицание сложившихся канонов, разрыв с традицией, поиск имманентных законов искусства. Отношение к действительности можно охарактеризовать как отказ от сервиллизма, т.е. раболепия по отношению к ней. За этим следует построение субъективной модели мира на основе ассоциативного мышления, погружение в сферу бессознательного.

Причинно-следственная цепь, составленная из характеристик, предлагаемых авторами многочисленных исследований, могла бы выглядеть так:

Причина:		Следствие:
Дистанцирование от действительности	→	утрата целостной модели мира.
Распад целостной модели мира	→	утрата точки опоры.
Утрата точки опоры	→	ощущение одиночества.

К этому содержательному ряду можно добавить формально-эстетический:

Формализм, отрицание сложившихся канонов	→	формальное экспериментирование
формальное экспериментирование	→	акцент на деформации

Дальнейшее отдаление художественной модели мира от реальности знаменует переход от парадигмы «факты – артефакты» к парадигме «артефакт – артефакт». Сравните замечание О.В. Беляевой о творческом методе О. Уайльда: «схема Уайльда выстраивается следующим образом: действительность эстетически обесценивается, искусство замыкается на себя самое, художник становится критиком, который рассматривает

уже созданные шедевры исключительно как исходную точку для нового созидания» (Беляева 2005: 233).

Отличительные черты модернизма как художественного метода: формализм, формальное экспериментирование, монтаж, совмещение несовместимого, акцент на деформации: деформация мира или художественного текста (**Вераксич** 2011: 7), – вполне приложимы и к постмодернизму. «Универсализацию конкретного художественного приема и преобразование его в общий эстетический принцип» и «превращение ... художественных средств в самоцель» также можно считать *стержневыми принципами триады* «декаданс – модернизм – постмодернизм».

**Модернизм** как творческий метод знаменует своеобразный распад **многозначности**. В понятии «*эстетика модернизма*» обнаруживаем признаки энантиосемии: «Отправной точкой эстетики стало безобразное; отказ от гармонических пропорций нарушил облик искусства, в котором акцент сделан на деформации...» (**Вераксич** 2011: 7). Эстетика как теория о сущности и формах прекрасного уже не мыслится как обязательная *первооснова* литературы. Символическим отражением эстетики модернизма становится парадокс «Портрета Дориана Грея» – стремление к красоте, которая оборачивается восхождением к безобразному. *С другой стороны, «подражание отвратительному» – это еще один мостик к постмодернизму.*

В целом, категориальные черты эстетики модернизма можно свести к следующим двум: субъективизм, отказ от сервиллизма в отношениях с действительностью, и, уже как следствие, произвольность художественной модели мира. А из обширного списка творческих приемов модернизма выделим *прием* моделирования. Это и «создание модели мира всякий раз заново по произволу художника» и моделирование внутреннего мира человека как мира бессознательного.

Поэтическое погружение в сферу бессознательного находит воплощение в художественных образах ночи и сна. Сон – естественный (нативный) элемент поэтики модернизма, суть которой – интуитивное постижение истины или инстинктивное угадывание тайны, будь то тайна бытия, человеческой души или поэзии: «Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут меня» (Т. Табидзе).

Символика сна не только широко представлена в литературе, но и достаточно полно описана. *Сон в поэзии дан и как желанное состояние, как символ душевного спокойствия («Ночь сны качает в колыбели»), и как некая ипостась жизни, в которой нарушено равенство ночи и дня.* Ночь – это время сна, это сон человека, природы, разума, но и время, когда сон отступает и властвует бессонница. Литературное ар-нуво (новое

искусство) отличает не столько стилистика контраста (полярные образы день – ночь, явь – сон), сколько поэтический консонанс – приглушенные очертания ночи и утра, сумеречные переходы от сна к пробуждению, слияние тонов и оттенков ночного и дневного сознания. Так, у Т.С. Элиота, в его «Рапсодии в ветреную ночь», бессонница – это состояние между сном и бодрствованием, когда ночное сознание «лишает очертания четкости, дискретности», а жизнь ее ясной направленности:

Здесь уличный фонарь гремит,  
Как рока гулкий барабан,  
И полночь потрясает память  
В безмолвной темноте пространства, словно  
Трясет безумец мертвую герань.

(Элиот 2014)

Отсчет поэтического времени у поэта начинается в полночь, и полночь предстает как граница между явью и сном, как слогораздел между дневным и ночным сознанием. Упоминание же сна относится к рассвету, еще более безжалостному, чем ночь. К рассвету забрезжила и тут же погибла надежда на сон, уют, жизнь:

... усни, приготовься к жизни.  
Последний поворот ножа.

(Элиот 2010)

Герои Элиота тенью проходят сквозь ночь, бессонные, бездомные и одинокие. Поэтические названия его поэм, романтические образы (lunar – лунный, nightingale – ночная птица, соловей) безжалостно контрастируют с их содержанием. Так, в «Суини среди соловьев»: «Круги предгрозовой луны скользят на запад в сторону реки Ла-Плата, Смерть и Ворон парят над ней» (Eliot 2002).

Образы ночи и утра, сна и бессонницы, сна и пробуждения сближают поэтические миры О. Уайльда («Впечатления утра»), Т. С. Элиота («Рапсодия в ветреную ночь»), Тициана Табидзе («Тбилисская ночь», «Сельская ночь») и Галактиона Табидзе («Я и ночь»). Лунный синтез Т. С. Элиота, когда «заклинания луны стирают контуры сознания, всю их ясность и четкость», впечатления утра О. Уайльда («красно-синий ноктюрн Темзы, гармонично перетекающий в серое»), пластичные переходы природного («угасающая ночь») в песенное («рыдающие тари») у Тициана Табидзе – все это составляющие сложного динамического символа.

Эстетическая система модернизма органично включает в себя сон как элемент надреальности, постигаемой интуитивно, *благодаря вчувствованию художника*. В свою очередь, *образы ночи и сна являются элементами образа лирического героя*. Сумерки как предрассветный полумрак и сумеречное сознание – еще один синтезирующий образ в поэтике ночи и сна. Так, в «Impression du matin» О. Уайльда синтезированы все значения слова *сумерки*: ‘полутьма, предрассветное состояние, картина упадка’. Сумерки как невозможность уловить и зафиксировать впечатление – это ощущение у английских поэтов передается, в том числе, включением в текст галлицизмов. Отступление от ясности, четкости английского слова позволяет передать зыбкость, неустойчивость впечатлений ночи и утра.

Природность, естественность поэтического чувства, рождающегося до слова, воплощена в классической формуле «мысль изреченная есть ложь». Но также неоспорима и неосуществимость поэзии вне слова. И этот парадокс – поэзия соткана из слов, и слово уничтожает целостность чувства, его загадку и тайну, – удивительным образом раскрывается в стихотворении Галактиона Табидзе «Я и ночь». Легко разглядеть в стихотворении как извечные образы и мотивы мировой литературы, так и отсылки к русской классике. Так, первая часть стихотворения вызывает ассоциации с лермонтовским «Выхожу один я на дорогу», это и голубое сияние ночи, и сказки долины, поведанные ветром, и разговоры звезд, которые нарушают, если не разрушают, одиночество героев, вторая же перекликается с «Одиночеством» Александра Блока вереницей образов-воспоминаний: друзей, врагов, любивших и любимых лица. И все же у стихотворения Галактиона Табидзе свое неповторимое лицо.

Уже первая строка стихотворения «Я и ночь» содержит значимые детали: повествование от первого лица, отказ от формы прошедшего времени, и показательно, что первая строка начинается со слова сейчас:

ეხლა როცა ამ სტრიქონს ვწერ, შუალამე იწვის, დნება.  
სიო, სარკმლით მონაქროლი, ველთა ზღაპარს მეუბნება  
(ტაბიძე 2016)

Состояние героя, его чувство не описывается, а переживается в данный момент времени, и создается впечатление, что оно возникает именно в ту минуту, когда читатель начинает читать: «Сейчас, когда эти строки пишу, полночь горит и плавится. Бриз врывается в окна порывами, сказки долины рассказывает мне». А форма первого лица глагола («строки пишу») и указание на характер письма («Небо ... так чувств полно, как ритмами

это письмо») исключает сомнения относительно лирического героя стихотворения – это поэт.

В стихотворении, кажется, нет сложных метафор. Видимую простоту оригинала подтверждает сравнение с его переводами, в которых метафорический ряд переусложнен, что часто диктуется необходимостью выдержать ритм и сохранить рифму. Как, например, в одном из лучших переводов, выполненном Иваном Квачахия: «грустное письмо», «легкокрылый ветерок», «грядки строк», «лабиринт души», «в заклятом сердце»; «сладко шепчет». Сравните также перифраз «потомок дум печальных» (Табидзе 1982). Галактион Табидзе прибегает к более натуральным (природным, первичным) поэтическим средствам, в частности, поэт использует такой древний и мощный стилистический прием, как повтор. Семантический повтор *слово* становится смысловой доминантой стихотворения: «пишу», «строки», «рассказывает», «сказки». Так создается подтекст, и так рождается диалог поэта и ночи.

Еще одной поэтической находкой Г. Табидзе становится опережающее знание. Известный стилистический прием – параллелизм мира природы и внутреннего мира человека – индивидуализирован автором в прием перспективы, а точнее, в прием опережения.

საიდუმლო შუქით არე ისე არის შესუდრული,  
ისე სავსე უხვ გრძნობებით, ვით ამ ღამეს ჩემი გული.  
(ტაბიძე 2016)

*Тайна появляется еще до признания лирического* героя: «Тайная область света так загадочна, так исполнена чувств, как в эту ночь мое сердце». Так в повествование вводится ключевой мотив стихотворения – мотив *тайны*: «С давних пор глубоко в сердце тайну храню, и никому в мире не позволю открыть, даже ветру у дверей». Поэт превращает ночь и в хранителя тайны, и в своего собеседника: «Только ночь, в час бессонный в окно проникая, знает мой секрет, все знает белая ночь». В переводе Ивана Квачахия образ ночи как собеседника поэта дан еще более явно: ночь «знает все и тайну сердца я доверил ей одной» (Табидзе 1982).

Ночь у Г. Табидзе – белая. Это еще не рассвет, но уже его предчувствие:

... ყველა იცის თეთრმა ღამემ.  
იცის – როგორ დავრჩი ობლად, როგორ ვევენ და ვეწამე,  
ჩვენ ორნი ვართ ქვეყანაზე: მე და ღამე, მე და ღამე!  
(ტაბიძე 2016)

*И если в начале стихотворения «лунный свет не устранил с окрестности серебристый покров», то его заключительные строки* как проблеск надежды на открытие тайны и преодоление одиночества: «Нас двое на свете: я и ночь, я и ночь!» И здесь, как и в начале стихотворения, важна переключка грамматических форм: ночь сейчас «знает, как я был одинок, как мучился и страдал», а страдание и одиночество – в прошлом. Художественное действие разворачивается сейчас, и это исключает его предрешенность.

Поэтическая доминанта стихотворения Галактиона Табидзе – не рифма, а ритм. Пренебрежение рифмой и традиционной ритмикой – примета стиля модерн (отсутствие рифмы рассматривалось модернистами как отказ от искусственности и как протест против сдерживающих чувство правил), и в этом поэт следует модернистским канонам: сказовая интонация, медитативная метрика, почти разговорный ритм стихотворения «Я и ночь» нивелируют искусственность рифмы, сближая, синтезируя стих и прозу. К приметам модернистской поэтики можно отнести и прием многоголосия, который мы встречаем не только в поэтическом шедевре «Я и ночь». В стихотворении «Из рассказанного луной» луна вступает в переключку с лирическим героем:

Ужель и для нее, как для меня,  
Дождаться дня и на свету погибнуть –  
Все ж веселей, чем, не дождавшись дня,  
Вас, небеса грузинские, покинуть?

В этом стихотворении, вернее, в переводе Беллы Ахмадулиной, обнаруживаем и прием кольцевого обрамления, близкий уже к поэтике постмодернизма:

Пока закат и сумерки длинны,  
Я ждал ее – после дневной разлуки...  
*...И вот я объяснил вам эти речи,*  
Пока закат и сумерки длинны.  
(Табидзе 2007: 4)

Тот же прием находим и в следующих строках поэта:

**Шелест. Свежесть. Сушь.**  
**Затаенное дыханье Дальних зимних стуж.**  
...Осень – твои губы, Мэри.  
Шелест. Свежесть. Тишь.  
(Табидзе 1979: 24)

Он сближает стихотворения Галактиона Табидзе и с «Одиночеством» А. Блока, и с произведениями других поэтов-модернистов, например, с программным стихотворением Тициана Табидзе, в переводе русского поэта-модерниста Бориса Пастернака:

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут  
Меня, и жизни ход сопровождает их.  
Что стих? Обвал снегов. Дохнет – и с места сдышит,  
И заживо схоронит. Вот что стих.

(Табидзе 1964)

Эта замкнутость движения по кругу показательна для стиля модерн в целом. Кольцевое обрамление как литературный прием, круговой вихрь танца в картинах художников-модернистов, зигзагообразный полет хлыста в гобелене Германа Обриста «Удар бича» объединяются в одну цепь ассоциаций – вестников постмодернизма. ***И в этом повторении приемов и перевоплощении образов видится одно из достоинств и достижений стиля модерн – «лунный синтез» разных видов искусства.***

Понятия «модернизм» и «модерн» объединяют направления искусства и литературы конца XIX – начала XX века и проецируют свое влияние на столетие вперед. За этими близкими и часто отождествляемыми понятиями стоит общность подходов и принципов, один из которых можно определить как вторичность. Как вторично движение бича Германа Обриста, направленное чьей-то волей, как вторичен ночной сон, преломляющий впечатления дня, вторичность модернизма в целом обусловлена его сознательным разрывом с действительностью, субъективностью, произвольностью построения художественных миров.

Вымышленный мир художественной литературы – продукт воображения. В самих толкованиях понятий «воображаемое» и «художественное» много общего. Воображение толкуется как психический процесс создания новых образов на основе ранее воспринятых. Воображение – это оперирование образами-представлениями без непосредственной опоры на внешний мир. Чтобы действовать, необходима опора на действительность, чтобы выдумывать, фантазировать и даже обманывать, достаточно оперировать образами-представлениями, или ментальными репрезентациями. Чтобы сочинять, творить, мистифицировать, достаточно жонглировать идеальными объектами, без сверки с реальностью, без ее подтверждающих сигналов.

Воображение – следствие рождения и построения сознания как ментальной модели мира, которая изначально принципиально отличалась от

своего прототипа – включенностью в нее человека, его чувств, эмоций. Так же *антропоцентричен и художественный вымысел*. Творческий вымысел отличается направленностью, и направляется он авторской волей, одним из проявлений которой как раз и является отказ от согласования поэтической модели с реальностью. Модернистский отказ от следования жизни и «сосредоточение на внутреннем мире личности» означает дальнейшее погружение литературы в мир вымысла, в сферу бессознательного.

Построение внутреннего мира человека не на рациональных основаниях, а на основе ассоциативного мышления становится знаковой чертой эстетики модернизма, или его творческого метода. Так образуется второй эстетический парадокс модернизма: *цель (воссоздание внутреннего мира на основе произвольных ассоциаций) порождает метод, а его результат – «сознательно организованная бессознательность»*. Эстетика модернизма, понимаемая как система взглядов на искусство слова, возвращает нас к истокам имени. Во-первых, к исконному значению слова эстетика – *‘ощущение, чувствование’*. И, во-вторых, модернизм как художественное сознание, основанное на бессознательном, апеллирует к началу познания, а именно к затерявшемуся в тысячелетиях моменту зарождения слова-понятия, когда из глубин мифологического сознания прорывались его первые откровения. *И в этом видится движение бумеранга: от изначальной производности художественного образа от мифа до превращения мифа в структурообразующий фактор в литературе модернизма и постмодернизма.*

Множественность прочтений – еще одна новаторская черта *арнуво*, пролагающая дорогу постмодернизму. Наглядный пример такой множественности – вариативность наименований гобелена Г. Обриста, символа стиля модерн: «Цикломен» и «Удар бича» («Удар хлыста»). Интересный пример вариантного прочтения – сравнения гобелена Г.Обриста и картины Ладо Гудиашвили – *находим* у украинского литературоведа С.М.Лызловой: «конечно, очень трудно увидеть в рисунке Обриста удар бича, для меня – это некая травинка, вырванная с корнем из своей природы, из жизни, так сказать, и застывшая культурным знаком, иероглифом (есть такая традиция в китайской или японской живописи – изображать один иероглиф на монохромном фоне). У Ладо все дышит, колышется, движется, все – стихия моря, ветра, страсти; такова, с точки зрения художника, суть женского мира» (Лызлова 2016). Это последнее наблюдение приоткрывает секрет не только живописи, но и поэзии грузинских модернистов: она первична. И первичность поэзии коренится в ее природности, стихийности, в ее равновеликости стихии ветра и рек, земли и огня. И еще одно: полотно



и стихи грузинских модернистов словно предназначены для создания книги эмблем, соединяющей изображение и текст в единое целое.

Литература, поэзия как поток, имеющий свои истоки, и в этом смысле каждый автор находится под влиянием традиции (или законов литературного творчества). Традиция и мейнстрим, доминантное течение времени, будь то классицизм, реализм или модернизм, влияют на творчество поэта в определенной пропорции, так же, как большой поэт способен определить характер мейнстрима и *стать лицом поэзии своего времени*. Вопрос о пропорциях и о соотношениях влияний решается на уровне творческой индивидуальности.

### ЛИТЕРАТУРА:

**Бараташвили 2007:** Бараташвили Н. *Поэзия народов Кавказа в переводах* Беллы Ахмадулиной. Москва: Изд-во Дедалус, 2007.

**Беляева 2005:** Беляева О. В. Истоки и развитие модернизма в Англии // *Культура народов Причерноморья*. № 73, 2005.

**Вераксих 2011:** Вераксих И. Ю. *Зарубежная литература. XX век*. Курс лекций. М.: МГПУ, 2011.

**Лызлова 2016:** Лызлова С.М. *Эмблема*. [Online]: <http://lenock.ucoz.com/blog/emblem/2016-10-18-46>

**Табидзе 1979:** Табидзе Г. *Стихи. Вольный перевод с грузинского Владимира Леоневича*. Тбилиси: «Мерани», 1979.

**Табидзе 1982:** Табидзе Г. Луна Мтацминды: [*Стихи*]; *Переводы Ив. Квачахия*. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1982.

**Табидзе 2016:** Табидзе Г. *Я и ночь*. [Online]: <http://kids.ge/poesy-verse?id=368>

**Табидзе 1964:** Табидзе Т. *Стихотворения и поэмы*. Библиотека поэта. М.–Л., 1964.

**Элиот 2014:** Элиот Т.С. *«Рапсодия в ветреную ночь»* (Пер. А. Михальской). [Online]: <http://www.testsoch.info/tomas-sternz-eliot-thomas-stearns-eliot-1888-1965/>

**Элиот 2010:** Элиот Т.С. *Рапсодия ветреной ночи* (Пер. Г. Ходорковского). [Online]: <https://www.stihi.ru/2010/01/17/1441>

**Eliot 2002:** Eliot T.S. *Sweeney Among the nightingale*. [Online]: [http://www.poetry-archive.com/e/sweeney\\_among\\_the\\_nightingales.html](http://www.poetry-archive.com/e/sweeney_among_the_nightingales.html)

**NIKOLAI GUSKOV**

*Russia, Saint-Petersburg*

*Saint-Petersburg State University*

### **Two “Christmases” in Poetry Yuri Olesha’s (to the problem of the transformation of modernist poetics)**

The most famous works of Yuri Olesha clearly related to modernist aesthetics and philosophy, but differ markedly from the early of its forms (especially from symbolism). Literary groups in Odessa of 1910’s (young Olesha was their participant), got a great influence of symbolism. Later Olesha reinterpreted many of the values under the influence of controversial events of the revolutionary years. The article analyzes two Olesha’s poems “Little about the moment” and “Christmas” how an example of evolution of Christmas symbols and popular myths of modernist literature in Olesha’s work: his aesthetics go to the original style, that retains some modernist sigbes and abandon others.

**Keywords:** Russian poetry, modernism, Yuri Olesha, proletarian poetry.

**Н. А. ГУСЬКОВ**

*Россия, Санкт-Петербург*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

### **Два «Рождества» в поэзии Ю. К. Олеси (к проблеме трансформации модернистской поэзии)**

Ю. К. Олеша известен как прозаик, хотя его стихотворное наследие превышает по объему его романы и новеллы. Конечно, главные новаторские открытия писателя связаны именно с прозой, но внимательное рассмотрение его стихов проясняет важнейшие тенденции творчества и отражение в нем общих умонастроений и вкусов эпохи. Особенный интерес представляет сопоставление текстов, посвященных одной теме, но созданных в разные периоды литературного пути писателя: оно позволяет проследить изменение манеры и художественного метода писателя. Такой сопоставительный анализ и составляет предмет предлагаемой статьи.

В ней рассматриваются два стихотворения Олеси на Рождество: «Теперь», печатавшееся также под названием «Немного момента», и «Рождество». Первое написано в конце 1917 г., 28 декабря прочитано автором на рождественском вечере студенческого литературно-художественного

кружка Новороссийского (Одесского) университета, помещено в № 30 журнала «Бомба» за 1917 г. и в первой (и единственной) книжке альманаха упомянутого кружка. Второе стихотворение опубликовано 25 декабря 1923 г. в газете союза железнодорожников и водников «Гудок» под псевдонимом Зубило.

В студенческом кружке и связанных с ним одесских объединениях «Зеленая лампа» и «Коллектив поэтов» сформировались творческие принципы Олеси. Для него, как и для товарищей его юности – Э. Г. Багрицкого, В. П. Катаева, Л. И. Славина, А. Е. Адалис, З. К. Шишовой, Б. В. Бобовича и других представителей так называемой южной (юго-западной, одесской) школы – это стало лабораторией, в которой выработалось их литературное мастерство и определились особенности их стиля. Молодые стихотворцы, с одной стороны, были увлечены поэтическими экспериментами, противопоставляли себя классической традиции, увлекались символистами – К. Д. Бальмонтом, А. А. Блоком, а затем и футуристами, особенно В. В. Маяковским. Вместе с тем это было уже иное поколение, вошедшее в жизнь вместе с революцией, не имевшее почти никаких серьезных привязанностей в ниспровергаемой культуре и мечтавшее о преображении мира. Извечный юношеский конфликт отцов и детей совпал для Олеси и его сверстников с борьбой старого и нового мира. Старшими, с которыми юные одесситы вступили в борьбу, были не только хрестоматийные классики, но и основоположники модернизма. Впрочем, крайности авангарда тоже были чужды представителям южной школы: к такой степени экспериментаторства провинциалы, недавно услышавшие и о символизме, не были готовы. Кроме того, все они жаждали славы, мечтали сравняться с признанными классиками и превзойти их. Для этого следовало познать законы литературного мастерства, неустанно упражняться в нем, изучая образцовых писателей. В модернистской поэзии участников «Зеленой лампы» и «Коллектива поэтов», таким образом, заложен неоклассический элемент, способный придать авангардному устремлению консервативный рационалистический и даже дидактический оттенок.

Переехав в Москву и сотрудничая в «Гудке», Олеса оставался в прежней литературной среде, поскольку многие из одесских его друзей тоже перебрались в столицу и отчасти объединились вокруг железнодорожной газеты (особенно Катаев, И. А. Ильф и Е. П. Петров). Здесь переосмысление модернистской эстетики продолжалось еще интенсивнее, так как на него влияли социальный заказ, издательская конъюнктура, общение с московскими и ленинградскими литераторами, влияние их вкусов и авторитетов.

Все это нетрудно проследить на материале рассматриваемых стихотворений Олеси. Тема их вполне традиционна для модернистской, особенно символистской поэзии. К ней обращались почти все значительные представители этого направления. Понятно, насколько евангельские сюжеты, особенно ключевые, оказываются благодатным материалом для философской медитации («Ночь на Рождество» В. С. Соловьева, 1895), лирического описания («Рождество Христово» В. Я. Брюсова, 1898; «Рождество Христово» С. М. Соловьева, 1906–1909; «Рождество», 1906, «Сочельник в лесу», 1912 Блока) или повествовательной вариации с общеизвестной фабулой, излагаемой каждый раз немного по-новому («Детям» Д. С. Мережковского, 1882). Каждая деталь здесь выступает как символ, и из этих нагруженных богатым философским содержанием знаков поэты-модернисты творят свои версии рождественского мифа. Уже смволисты начали остранять сложившиеся модели рождественского стихотворения, пользуясь ими как эффектным контрастом для разработки личной или общественной проблематики, далекой, даже противоположной (во всяком случае, на первый взгляд) от евангельской истории о рождении Бога-сына, спасителя челоовечества и искупителя его грехов. В еще большей степени этот прием встречаается в поэзии «преодолевших символизм» – акмеистов, футуристов, имажинистов. Однако и у символистов, и у большинства постсимволистов отклонение от традиционного рождественского стихотворения четко маркировалось именно как отклонение, оно было значимо именно на фоне канона, который оставался живым, действенным и, главное, – истинным.

Уже первое из рождественских стихотворений Олеси кажется необычным в связи со всем сказанным. Приведем этот малоизвестный текст:

«Ах, такое Рождество у нас, / Что детей, ей Богу, очень жалко... / Что осталось? Кубики и палка / С лошадиной мордью без глаз... // Кто-то брел неслышно, и в окне / Дети в кружевах и мягком шелке / Видели, как на асфальте елки / Обсыпал, как пудрой тихий снег... // Боже мой, теперь уже смешно / Говорить про давние утхи... / Золоченые, блестящие орехи, / Мандаринки, сладкое вино... // Мы большие, ну а им за все / Кто ответит маленькие скорби? / Ведь Рождественский, быть может, в торбе / Принесет немножко монпасье... // Неужели этих детских слез, / Робких и застывших, неужели / Где-то там в извечной колыбели / Не увидит маленький Христос?» (Олеша 1999: 25).

Уже оба варианта названия («Теперь», «Немного момента») настраивают читателя на злободневную социальную тему (изображение и оценка настроений общества в первые недели после большевистской

революции), равно как и контекст: стихотворение впервые было напечатано в сатирическом журнале «Бомба». Социальный пафос в святочных, рождественских, пасхальных стихах сам по себе не является новаторским. Здесь уместно вспомнить о традициях жанра нозля, в русской поэзии введенного уже князем Д. П. Горчаковым в конце XVIII в., декабристами К. Ф. Рылеевым и А. А. Бестужевым, наконец, блестящим примером пушкинской сатиры «Сказки» («Ура! В Россию скачет...», 1818) и позднее использовавшимся поэтами-вольнодумцами. Обращались к традициям нозля и современники Олеси.

Ему могли быть, например, известны (свидетельств о чем, впрочем, не существует) стихотворения З. Н. Гиппиус «Наше Рождество» (1914)\* и Г. В. Иванова «Рождество 1915 г.\*\*», являющиеся откликами на события Первой мировой войны. Гиппиус, как и Олеша, противопоставила идеальную картину рождественского празднества страшной, гибельной реальности:

«Вместо елочной, восковой свечи, / бродят белые прожекторов лучи, / сверкают сизые стальные мечи, / вместо елочной, восковой свечи. / Вместо ангельского обещания / пропеллера вражьего жужжанье, / подземное страданье ожиданья / вместо ангельского обещанья» (Гиппиус 2006: 209).

Однако сложившееся подожжение вещей охарактеризовано как временное. Рождественская символика противопоставлена милитаристической не столько на эмоциональном, сколько на философском уровне: первая отсылает к истинной высшей реальности, к вечным понятиям света, добра и истины, тогда как вторая обозначает ложные, преходящие формы тленного земного мира:

«Но вихрям, огню и мечу / покориться навсегда не могу. / Я храню восковую свечу, / я снова ее зажгу, / и буду молиться снова: / родись, Предвечное Слово! / Затепли тишину земную. / Обними землю родную...» (Гиппиус 2006: 209).

Акмеист Иванов сосредоточен на описании земного идиллического пейзажа):

«Прозрачна ночь морозная, / Спокойна и светла. / Сияет небо звездное / Гудят колокола. // Как будто небо синее / Само поет хвалы. / А ветки-то от инея / Белешеньки-белы» (Иванов 2005: 382),

Здесь тоже в результате возникает противопоставление военной и рождественской тем как реального и идеального планов, причем

---

\* Под названием «Третье Рождество» помещено в № 9 журнала «Северный луч» за 1916 г., а под названием «Второе Рождество» – в сборнике Гиппиус «Последние стихи» (Пг., 1918).

\*\* Помещено в № 12 журнала «Аргус» за 1915 г.

последний неизбежно торжествует, и это придает тексту оптимистический праздничный тон. Тяжелая современность призрачна и похожа на сон, рождественская идиллия вечна и потому способна заслонить горестное настоящее и неминуемо утвердится в будущем:

«В годину многотрудную, / Похожую на сон, / Какую радость чудную / Приносит этот звон, – // Какую веру твердую, / Сменяющую грусть, / В великую и гордую / Страдающую Русь! // Промчатся дни тяжелые, / Настанет торжество. / И встретим мы веселое / Иное Рождество. // Теперь же будем сильными / И верными труду, / Молитвами умильными / Приветствуя звезду» (Иванов 2005: 382–383).

Существенно, что в отличие от стихотворения Гиппиус, собственно мистический смысл рождественских образов сведен до минимума; они иносказательно переосмыслены в политическом духе: праздником для повествователя явится рождение (возрождение?) величественной империи, восторжествовавшей над врагом.

Интересно сопоставить с произведением Олеси и написанное немного позднее злободневное «Рождество» М. А. Кузмина (декабрь 1921)\* . Здесь мистический план фактически отсутствует и привлекается как контрастный риторический пример (именно таким приемом пользуется Олеша, особенно в фельетоне 1923 г.). Политическая проблематика замаскирована, вводится тонко, осторожными намеками. Смысл осложнен троичностью идейной композиции: рождение трактуется не только в высоком, религиозном, и злободневном, общественно-политическом, но и в нейтральном, биологическом плане. Последние два осмысляются как несовершенные, но единственно реальные и противопоставляются первому как идеальному, но умозрительному:

«Без мук Младенец был рожден, / А мы рождаемся в мученьях, / Но дрогнет вещей небосклон, / Узнав о новых песнопеньях. / Не сладкий глас, а ярый крик / Прорежет темную утробу: / Слепой зародыш не привык, / Что путь его подобен гробу. / И не восточная звезда / Взвилась кровавым метеором, / Но впечатлелась навсегда / Она преображенным взором. / Что дремлешь, ворожейный дух? / Мы потаенны, сиры, наги... / Надвинув на глаза трех, / Бредут невиданные маги» (Кузмин 2000: 498).

Пессимистический, зловещий тон нагнетается за счет того, что реальными оказываются именно крик новорожденного и рев революцион-

---

\* Напечатано под названием «Рожденье» в «Петербургском сборнике» (Пг., 1922). В январе 1921 г. Кузмин записал в альбом С. П. Ремизовой-Довгелло другое стихотворение под заглавием «Рождество» (Кузмин 2006: 93), которое носит салонный характер и здесь не рассматривается.

ной толпы, а не божественный глагол, большевистская красная пятиконечная звезда вместо рождественской, пропагандисты социалистического учения в треухах взамен евангельских волхвов. В стихотворении присутствует свойственное модернистской поэзии мифотворческое начало, но оно направлено полемически, конструируется миф, противоположный рождественскому, и читатель осознает, что это единственная данная ему действительность.

Сходным образом построено и оба анализируемые в этой статье произведения Олеси, причем стихотворение «Теперь», пожалуй, еще дальше отступает от принципов модернистского мифотворчества, чем «Рождество» Кузмина.

Молодой писатель вводит в текст традиционную для рождественской поэзии детскую тему. Этическая оценка современной политики в сопоставлении со слезой ребенка (вспомним известные высказывания Достоевского), эстетическое преломление праздника через восхищенный взгляд носителя наивного сознания – все это было хотя и не ново, но вполне впечатляюще. Интересно, что призыв к рассмотрению ситуации с детской точки зрения и инфантилизация тона усиливали дискредитацию тех сил, которые лишили праздника, больше того – чуда, тех, кто так его жаждал, но одновременно смягчали катастрофичность ситуации, придавая ей своеобразную кукольность, игрушечность. Даже бытовые знамена страшной эпохи – наследие прошедших боев и лишений, предвестие грядущей разрухи: камни, кирпичи, обломки домов и баррикад, черепа павших от голода и ран лошадей – превращаются в стихотворении всего лишь в наиболее примитивные игрушки – кубики, палочку с лошадиной мордой. Проницательному читателю мерещатся за ними архетипические метафоры смерти и распада, но ужас обезоруживается наивностью тона. Аналогично и сопоставление леденцов монпасье с заледеневшими детскими слезами. Все происходящее, хотя и вызывает негодование, описывается так, словно происходит понарошку, и это даже не сказка, а искусственная декорация. Сомнение в достоверности происходящего усиливается обилием риторических вопросов и неопределенных оборотов (кто-то, глеть, неужели не). Эти приемы придают релятивизм идее произведения, не просто противопоставляя страшную реальность рождественскому мифу, но и заставляя разувериться в нем. Стабильный истинный идеальный план в мире либо недоступен пониманию (как кто-то неведомый детям, серебрящий, проходя, землю), либо вообще не существует, являясь заманчивым вымыслом об утраченном прошлом или несбыточном грядущем

Смещение в стихотворении на рождественскую тему надежд на осуществление чуда и зловещих предчувствий, вероятно, не следует сводить к литературной традиции и политической злобе дня. Оно имеет у Олеси и автобиографические источники.. Спустя много лет писатель вспоминал: «Я не помню, чтобы у нас устраивали елку. Всегда наши радости по поводу елки были связаны не с елкой, устроенной у нас в доме, а с елкой у знакомых. Там, в чужом доме, бывали бал, дети, конфеты, торты. Впрочем, я, кажется, беру сейчас из стихов и рассказов... Во всяком случае, мы и дома получали подарки – книги, широкие дорожные книги. / Конечно, запах хвои – это навеки, и мягкие иголки ее – тоже. Хвоя имела право засорять паркет, она накоплялась во все большем и большем количестве, в углу, под елкой, пересыпалась в другие комнаты, смешивалась со стеклом украшений, которые в конце концов тоже валились на пол, похожие на длинные слезы, и кончалось все это тем, что елку уносили из дому, взвалив на плечи, как тушу. / После Катаева, Пастернака мало что можно добавить к описаниям елки, Рождества. / Господин Орлов пошел с дочкой на елку в гости, и там, когда дети танцевали, елка опрокинулась, в результате чего дочка Орлова сгорела. В тот день, когда ее похоронили, он пошел в цирк. Мы, дети, ужасались, когда нам рассказывали об этом, но взрослые оправдывали Орлова, – он, говорили они, очень горевал и именно поэтому пошел в цирк. Одно из самых сильных переживаний – это как раз Орлов в цирке после похорон дочки. Мне и теперь кажется, что я вижу его несколько раскоряченную фигуру в первом ряду кресел над желтой ареной, усы под носом и кружки пенсне» (Олеша 1999: 83). Интересно, что вскоре после написания стихотворения «Теперь» – в рождественский сочельник 1919 г. произошло одно из самых горестных событий в жизни Олеси: умерла, заразившись от него тифом, сестра Ванда, отношения с которой были, пожалуй, несколько более страстными и восторженными, чем обыкновенная взаимная любовь брата и сестры (см. например: Олеша 1999: 70 –71).

Трансформация модернистского двоемирия и символистских принципов мифотворчества особенно резко обозначилась в рождественском фельетоне Зубила. Текст его так мало известен, что его следует привести, несмотря на значительный объем:

«Не звезда, а фонари в депо, / Не волхвы с чудесными дарами, / И не песни ангелов – толпой / Радуются и ликуют с нами. // Не звезда, – а в потолке фонарь, / И не Бог, простертый на вершинах, – / Мастер над младенцем – а не царь, / Не Христос – младенец, а машина! // Тело блещет медью у него, / В сердце, в топке – пламя или роза? / Это праздник, наше рождество, / В мастерской – рожденье паровоза! // Строил каждый, строил цех за цехом... /



Родили!.. Ну как, малыш? Здоров? / И гремит, раскатываясь эхом, / Зычный новорожденный рев... // Не венец вокруг него, а копоть, / И не бог, а мастера – отцы! / С рукавом, засученным по локоть – / Слесаря, монтеры, кузнецы! // Этот пузо выковал младенцу, / Этот высветил ему глаза, / Этот вылил медные коленца, / Ээль вылепил тяжелый зад! // Тот – сосуды растянул по телу, / Тот – систему клапанв живых, / Все депо стонало и потело / В этих труднях схватках родовых! // Сплавы клокотали и кипели, / Сталь лилась по формам, точно воск, / И в канаве сборной – в колыбели, / Родился – по плану – паровоз! // Тут не бог распоряжаюсь чудом, / А людская цифра, ум людской, / Дереву, стеклу, воде и рудам / Давший жизнь из формулы простой. // Из сырья, из масс, из мешанины, / Под рабочим глазом и рукой / Мудрые рождаются машины, / Облегчающие труд людской. // Жулик-поп, как сыр катаясь в масле, / Спекулируя на темноте, / Выдумал про Вифлеем и ясли / И пустил легенду о Христе... // Чем бы ты в земной юдоли не был: / Угнетен, и голоден, и бос, – / Пострадай, а сдохнешь – так на небе / Воздаянье даст тебе Христос! // Лезь в окопы и работай нищий, / Лезь в окопы, в петлю палача, / Много, мол, для бедных в небе пищи, / На земле ж – лафа для богача! // Мол, неси нужды лихое время, – / Там зато на небе – торжество, / Для того, мол, было в Вифлееме / Господа Иисуса рождество! // Так брехал мошенник круглолицый, / Истекая сладкою слюной, / И кропил свяченою водицей / Мужичков пред новою войной. // Верь да жди! Стяни кушак потуже! / Все – на несь! В жизни – ничего! / Много ль пользы мы имели, друже, / От брехни про это рождество. // Брюхо, глотка, легкие и мышцы – / Все у нас по штату... Жизнь и труд! / Мы ль должны таиться, точно мыши, / Ждать, покуда в небо позовут? // Вымысел о рождестве Христовом – / Эта сказка не устроит нас: / Мы делами сыты, а не словом – / Посерьезней рождество сейчас! // Что нам этот вымысел зловещий / О рожденьи бога для людей? – / Мы рожаем не богов, а вещи – / Это наше рождество вещей! // Не господний свет, а свет науки, / И не рай, а тучная земля... / Нам пока давай синиуц в руки, / А с синицей – схватим журавля! // Нам смешно: о небесах забота! / В рай – врата! Мы видим рай иной: / Через щзаводские мы ворота / В рай войдем, да только – в рай земной! // Ради этого земного рая / Будем жить, работая, творя, / Побеждая или умирая, / Только за себя, а не царя! // Наша вера – не о боге бредни, / Не смиренность, свечка, да поклон, – / Наша вера – это бой последний, / Не мечта, а логика, закон. // Наше рождество не в бргомольной / Этой сказке, что канючит поп, – / Вот оно: Октябрь, «Аврора», Смольный, / Вот она: Сибирь и Перекоп! // Родились – не опровергнешь факта! / Флан Советов раззаернулся ввысь! / Родились негаданно – де факто, / И уже де-юре родились! // Воют пилы, горны громяхают... / Рождествл свобдного

труда! / Этот праздник чудно озаряет / Имя «Ленин» – красная звезда!» (Зубило 1927: 31–34).

Этот текст принадлежит к двум типам советской лирики, пропагандирующей официальную идеологию: антирелигиозной и производственной. Считается, что в «Гудке» Олеша сотрудничал для заработка, не признавая это свое сочинительство полноценным творчеством. Такое мнение насаждал и поддерживал сам писатель, считавший, впрочем, удачным ряд своих газетных опытов, к сожалению, не оговариваясь точно, о каких именно из них идет речь. Надо, однако, помнить, что не только суждения авторов о себе всегда пристрастны, но и то, что в сознании Олеша существовала жесткая ценностная иерархия жанров. Очень немногие литературные формы он признавал достойными внимания и при своих исключительных тщеславии и мнительности никогда не признался бы в том, что обратился к одной из презираемых форм по велению сердца, даже если бы так оно и было. В любом случае, качество и содержание его фельетонов, включая анализируемый, не падает ниже привычного читателю уровня мастерства создателя «Зависти» и не вступает в противоречие с идеями, высказанными в главных его произведениях, как бы это ни стремились доказать тенденциозно подходящие к материалу публицисты. Кроме того, трудно предположить, что, издавая в течение нескольких лет сотни подобных сочинений, поэт не испытывал на себе влияния газетного дискурса, а ведь это влияние хронологически предшествовало появлению самых прославленных вещей Олеша – «Зависти», «Трех тиолстяков», рассказов и пьес.

Рождественский фельетон 1923 г., если прочесть его внимательно и сравнить с современными ему произведениями сходной тематики, удивляет изяществом отделки и оригинальностью поворота темы. Показательно, в частности, переплетение тем и их органическое взаимодействие в произведении, тогда как антирелигиозная сатира и программные стихи о труде и творчестве строились, как правило, тенденциозно и прямолинейно, что не способствовало многогранности тематики.

Олеша, как видно и из стихотворения «Теперь», не был религиозен. Насмешки над церковью, ироническое обыгрывание ветхозаветной и евангельской символики вполне органичны для его творчества (только в «Гудке» помещены десятки антирелигиозных фельетонов). В анализируемом фельетоне 1923 г. традиционные представления о Рождестве либо пародируются и в результате разоблачаются, либо использованы в качестве метафоры для описания материальных земных процессов.

Такое формальное обращение к рождественской теме ради разработки совершенно посторонних проблем встречается в авангардной и официальной советской поэзии. Так, И. Терентьев («Мое рождество», 19) и К. Олимпов («Третье Рождество», 1922) подменили божественного младенца собою. Кошунственное эпатирование публики в сочетании с самовосхвалением принадлежит к излюбленным приемам футуризма. В данном случае активно используется мифотворческий потенциал евангельского сюжета, но исключительно в целях саморекламы. Создается персональный литературный миф с библейскими аллюзиями (он мог порождать и новый поэтический культ, как в случае с Олиповым, имевшим поклонников и приверженцев), мистический же план в тексте совершенно отсутствует. Стихотворение Олеша отличается от футуристических манифестов полным отрицанием индивидуалистического пафоса: местоимение «я» повсюду в произведении перешло в «мы», и автор пропагандирует коллективизм. Учитывая крайний эгоцентризм Олеша, проявляющийся на протяжении всего творческого пути, можно считать данный фельетон отклонением от органичной для него манеры ради выгодной идеологической пропаганды. Нельзя, однако, не учитывать и зафиксированных в дневниках неоднократных попыток писателя преодолеть свой индивидуализм как болезнь, идущую вразрез с устремлениями века.

Интересно сравнить фельетон Зубила с агитационным «Нашим рождеством» (1920) В. И. Нарбута.\* Этот поэт, первоначально связанный с акмеистическим движением, а после революции – с работой Продеткультов и РОСТА на юге страны, был лично близко связан с молодыми одесскими литераторами, непосредственно руководил ими как начальник ЮгРОСТА и редактор нескольких периодических изданий, где они печатались. Когда Нарбут был переведен в Харьков, то Багрицкий, Олеша и Катаев последовали за ним. Затем первое время в Москве он им покровительствовал как директор издательства «Земля и Фабрика» и лицо, влиявшее на деятельность газеты «Гудок», журнала «Огонек» и на выход различных связанных с ними изданий. Проблема влияния произведений Нарбута на творчество представителей одесской школы не изучалась литературоведами, но вполне может оказаться актуальной, гипотетически возможность воздействия манеры этого известного тогда стихотворца на начинающих авторов не

---

\* У Нарбута есть еще одно стихотворение под названием «Рождество» из цикла «Казненный серафим», написанное, вероятно, в начале 20-х гг. (Нарбут 1990: 234, 427–428). Этот прихотливый текст о любви заслуживает специального анализа, который не может быть включен в пределы данной статьи. Отметим лишь наличие в нем мотива кукольности, искусственности бытового существования лирических героя и героини. Этот мотив отмечался нами в стихотворении Олеша «Теперь».

исключена. Отношения Олеши с Нарбутом в момент создания анализируемого фельетона были крайне обострены. Летом 1922 гражданская жена Олеши С. Г. Суок вышла замуж за Нарбута и поселилась с ним в Москве. Покинутый писатель всю последующую жизнь мучительно переживал это событие, но так и не смог вернуть себе расположения возлюбленной, с соперником же регулярно общался как с литературным начальником. Позднее этот эпизод послужил одним из прототипических источников романа «Зависть» (1927).

Тем интереснее переключки двух поэтов, причем велика степень вероятности знакомства Зубила с нарбутовским «Нашим рождеством». Приведем его текст:

«Чрез тысячу девятьсот семнадцать лет – / Опять Рождество и ясли опять. / Но звезды не те, и радостный свет / Не тот, что вел пастухов царя встречать. / Пещеры нет, а под небом голубым – / Революционнейший Вифлеем! / Грядущее – луч! / И прошлое – дым! / И настоящее – откровенье всем! / Коммуна! / Были и у богов свои / Пророки, свои и жрецы, – но зато / Такой мировой, вселенской любви, / Как ты, не знал и не будет знать никто! / Из стран из всех принесли тебе мы в дар / Не ладан и мирру – молот и плуг. / Звезда родила не блеск, а пожар, / И каждый каждому стал товарищ, друг. / О пролетарий! / С поднятой головой / Ответишь ты, если б кто спросил: / – Вот здесь-то наше земное Рождество, / Вот здесь-то вся наша сила из сил!» (Нарбут 1990: 306).

Нарбут, как и Кузмин в цитированном выше произведении 1921 г. – только прямолинейно, без намеков, и не полемически, а апологетически – уподобляет рождению бога переход в новую историческую эру. Общеизвестно, насколько было распространено использование библейских образов в революционной русской поэзии, начиная с времен народников 1870-х гг., а затем и в первые годы после установления советской власти в творчестве многочисленных пролетарских поэтов, а также Блока, А. Белого, Брюсова, С. А. Есенина, А. Б. Мариенгофа, Маяковского и других восторженно приветствовавших социалистическое переустройство мира. Нарбут, как и большинство поэтов, уже сформировавшихся до Первой мировой войны, вне зависимости от своей религиозной позиции сохранял традиционное ощущение сакральности евангельской символики и именно само это осознание придавало значимость обыгрыванию рождественского мифа. Разрыв с ролеговой трактовкой Рождества, подмена божественного плана светским, к тому же низменным, возвеличение в сопоставлении с библейскими образами того учения и той политики, которые направлены в том числе и против церкви – все это воспринималось

поэтами не только как литературный прием, но и как акт мощного волевого усилия, идеологического выбора, значительность и мучительность которых, несомненно, должны были понять и оценить читатели.

Олеша принадлежал к поколению, более трезво глядящему на жизнь и чуждому мистицизму. Евангельский сюжет для него – лишь миф, эффектный вымысел, точно такой же, как и творимый им миф о рождении паровоза, метафора, но повествование о Христе, обещающая благо, несло много зла, новое же учение, опирающееся на достоверные факты, еще не скомпрометировано, а потому внушает энтузиазм. Олеша действует рационалистически, его художественный мир одномерен, и модернистское мифотворчество приобретает неожиданный характер.

У поэта-одессита были предшественники. Так, он мог знать известное стихотворение Н. А. Клюева «Рождение избы». Постройка деревенского дома (как строительство паровоза в фельетоне Зубила) уподобляется рождению человека и творческому акту, созданию произведения искусства. Изба одушевляется и одухотворяется. В результате возникает своеобразный миф творения, отличающийся от символистского, главным образом, тем, что остается в пределах земной реальности, материального бытия. Подчеркивая этот аспект, не дергая на переход в сакральный, мистический план, Клюев не случайно, в отличие от Олеси говорит не о рождестве, а о рождении избы. Отметим, что при публикации цитированного выше стихотворения Кузмин также не решился дать заглавие «Рождество» и ограничился «Рождением».

Сходным образом конструировались новые индустриальные мифы на основе архетипических поэтами Пролеткульта, причем они подчеркивали свое безбожие и сакрализовали промышленные объекты: заводы и фабрику, рудники, металл, огонь, оборудование и т. д. (Подробнее см.: Левченко 2007). Стихотворение Нарбута и фельетон Зубила выдержаны в духе пролеткультовской эстетики. Правда, для пролеткультовцев завод, внутри которого они существуют, тождественен мирозданию и выполняет функции храма, потому и сам он, и все его детали приобретают сакральный смысл. Зубило же не обожествляет паровозное депо, сохраняя при всем пафосе деловитую иронию. Говоря от имени коллнетива, фельетонист причисляет себя к сторонникам и строителям нового мира, но на сборку паровоза смотрит со стороны, восхищаясь и гордясь ею, он со своей стороны творит адекватное объекту описание и находит для него мифологические аналогии как эффектный риторический прием, а не как тождественное обозначение мистической сущности. Вводится система параллелизмов, антитез и градаций, благодаря которым реализуется метафора биологических родов и появления на свет божества для одического превознесения коллектив-

ного труда, технического прогресса и нового общественного строя, который позволяет развиваться первому и второму. Ценность социализма, согласно логике текста, состоит, во-первых, в преодолении мифов и предрассудков (собственно религиозных), во-вторых, как следствие – в реализации мощного творческого потенциала человечества и, наконец, в-третьих, в овладении мастерством, подчинении стихий, достижении независимости и самореализации.

Эта позиция близка Лефу, который создан как раз в 1923 г., в частности, любимому Олешей Маяковскому. При всей внешней близости фельетона «Рождество» пролеткутьовской поэзии левовское начало в нем представляется более важным. Особенно существенна строка о том, что в новом мире вместо богов рождают вещи. Идея созидания вещей как сущности творчества в противовес традиционной и не отвергнутой символизмом теории «служения музам» лежит в основе авангардной эстетики 20-х гг. и нашла методологическое обоснование в трудах ученых «формальной школы».

Олеша, как свидетельствует его дневник, разделял свойственное его веку восхищение машинами, гордился тем, что живет в эпоху торжества технического прогресса. В его главном романе alter-ego автора, идеалист Кавалеров, испытывает к своему сопернику, «человеку-машине» Макарову, не ненависть, а именно зависть. Другой персонаж, не чуждый писателю, изобретает универсальный механизм под названием «Офелия». Позднее Олеша задумал роман «Машина превращений».

Воспевая рождество паровоза, Зубило не только выполнял социальный заказ, но и писал о том, что его увлекало. Не случаен и выбор паровоза, едва ли не самого популярного транспортного символа, впоследствии мифологизированного и канонизированного официальной советской идеологией (Куляпин, Скубач 2013: 61–69). Заметим, однако, что Олеша обратился к изображению паровоза одним из первых, когда мода на железнодорожные темы только зарождалась: в том же 1923 г. писал свой «Роман паровоза» Катаев. Немногом раньше, видимо. При участии юного Н. А. Островского в киевских мастерских была сочинена песня «Наш паровоз», вскорен ставшая культовой.

Исследователи отмечают (Левченко 1999), что у многих писателей 20-х гг. паровоз выступает в роли архетипа перевозчика душ умерших (О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак), субститута женщины (А. П. Платонов, в творчестве которого заметна прямая зависимость между крушением локомотива и рождением человека). Зубило, как видно из его фельетона, напротив связывает паровоз не со смертью, а с жизнью. Эта машина высту-

пает средоточием витальных сил, и не удивительно, ведь локомотив сочетает в себе все четыре стихии (огонь, воду, уголь и металл как элементы земли, пар и дым как элементы воздуха), над которыми торжествуют разум, воля, творчество и труд человеческого коллектива. Именно такое восприятие паровоза господствовало в советской культуре. Вспомним, что именно ради расчистки паровозных кладбищ, для воскрешения техники был проведен 1 мая 1920 г. первый всероссийский субботник. Возрождение душ юных преступников в процессе строительства железной дороги – сюжет первого советского звукового фильма с символическим названием «Путевка в жизнь» (1931, режиссер Н. Н. Эжк). Исключительный витальный потенциал имеет упоминавшаяся песня «Наш паровоз», превратившаяся из куплетов на конкретный случай в символ исторического движения страны по пути прогресса. Ср. также изображение строительства паровоза в знаменитом детском стихотворении Маяковского «Кем быть?» (1927), по смыслу явно перекликающееся с фельетоном Зубила:

«Вставай! / Иди! / Гудок зовет, / и мы приходим на завод. / Народа – уйма целая, / тысяча двести. / Чего один не сделает – / сделаем вместе. / Можем / Железо / ножницами резать, / краном висящим / тяжести тащим; / молот паровой / гнет и рельсы травой. / Олово плавим, / машинами правим. / Работа всякого / нужна одинаково. / Я гайки делаю, / а ты / для гайки / делаешь винты. / И идет / работа всех / прямо в сборочный цех. / Болты, / лезьте / в дыры ровные, / части / вместе / сбе / огромные. / Там – / дым, / здесь – / гром. / Гро- / мим / весь / дом. / И вот / вылезит паровоз, / чтоб вас / и нас / и нес / и вез» (Маяковский 1958: 270–272)..

Итак, рассмотрение двух стихотворений Олеси в контексте современной им литературы наглядно демонстрирует пути преобразования модернистской эстетики при разработке традиционных тем.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Гиппиус 2006:** Гиппиус З. Н. *Съхотворения*. СПб., 2006.  
**Зубило 1927:** Зубило. *Салют! Стихи 1923–1926*. М., 1927.  
**Иванов 2005:** Иванов Г. В. *Съхотворения*. СПб., 2005.  
**Кузмин 2000:** Кузмин М. А. *Стихотворения*. СПб., 2000.  
**Кузмин 2006:** Кузмин М. А. *Стихотворения*. Из переписки. М., 2006.  
**Куляпин, Скубач 2013:** Куляпин А. И., Скубач О. А. *Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи*. М., 2013.  
**Левченко 1999:** Левченко М. Паровозы в прозе Андрея Платонова // *Studia Literaria Polono-Slavica, T. 3: Decada poszukiwan. Literatura rosyjska lat dwuziestych XX wieku*. Instytut Slawistyki PAN, SOW. Warszawa, 1998. С. 223–233.

**Левченко 2007:** Левченко М. «Индустриальная свирель»: *Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг.* СПб., 2007.

**Маяковский 1958:** Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений:* в 13 т. Т. 10. М., 1958.

**Нарбут 1990:** Нарбут В. И. *Стихотворения.* М., 1990.

**Олеша 1999:** Олеша Ю. К. *Книга прощания.* М., 1999.

**Олеша 1999а:** Олеша Ю. К. *Облако.* Одесса, 1999.

## **IA ZUMBULIDZE**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State Universiti*

### **Sasha Sokolov: Between Modernism and Postmodernism**

The article considers the correlation of modernism and postmodernism traits in Sasha Sokolov creativity. Organic synthesis of the experience of Russian classical cultural tradition, of aesthetics of modernism and postmodern writing techniques are already manifested in the first S.Sokolov's novels "A school for fools" and "Between the Dog and the wolf". In the artistic structure of the novel "Palisandriya" is obvious turnaround from modernism to postmodernism, the incarnation from the postmodern complexes: senses of the end of history, deconstruction, total irony and games. Explicitly evident the trying of mystification of the reader, it is obvious parody and the citationality of the novel title and its chapters, play with the myths on the plot level: the Soviet, the Marxist, the Freudian, the Jungian, myths of Russian literature.

**Key words:** Modernism, Postmodernism, Sasha Sokolov.

## **И. Г. ЗУМБУЛИДЗЕ**

*Грузия, Кутаиси*

*Государственный университет им.А.Церетели*

### **Саша Соколов: между модернизмом и постмодернизмом**

Модернизм, как философско-эстетическое течение, использующее новые формы и средства выражения выделяется среди множества течений литературы XX в. Именно реставрация модернизма подготовила в русской литературе тенденции, которые привели к возникновению нового



направления, получившего название «постмодернизм». Не случайно многие авторы андеграунда начинали как модернисты, а со временем постепенно перешли в своём творчестве к постмодернизму. Их личное движение отражало общий процесс.

Перед исследователями творчества Саши Соколова всегда стоит вопрос о соотношении черт модернизма и постмодернизма в его произведениях. Часть исследователей, в основном зарубежных, относят писателя к числу постмодернистов, большинство же русских литературоведов и критиков считают подлинно постмодернистским только роман «Палисандрия», а в первых двух романах отмечают сочетание элементов модернистской и постмодернистской поэтики.

Органичный синтез опыта русской классической культурной традиции, эстетики модернизма и постмодернистских приемов письма проявляются уже в первых романах С.Соколова: “Школа для дураков” и “Между собакой и волком”.

Роман «Палисандрия», работу над которым Соколов завершает в 1985 году, свидетельствует о его непосредственном обращении к постмодернизму. Исследователи творчества писателя уверены, что одной из предпосылок, подтолкнувших Соколова к постмодернизму, – нацеленность на американского и, по большому счету, на западного читателя в целом. Сомнительно, что такому читателю могло быть интересно что-либо, совершенно не относящееся к жизни и культуре Запада, сугубо русское, советское, т.е. то, что для него находится почти что на Луне. Писатель приходит к заключениям общего характера исходя из своих оценок эмигрантской действительности. Для того, чтобы оказаться на мировом уровне, заинтересовать читателей других стран, любой литературе, в том числе современной и новейшей русской литературе, необходимо отойти от любой обособленности и провинциализма, вместить в себя достижения культуры XX в., «...стать с веком наравне, т. е. в конечном счете – вернуться к Пушкину, воскресить и продолжить пушкинскую традицию культурного универсализма» (Русское «dèjà vu» 2010). В беседе с Джоном Глэдом Соколов сказал: «... давно пора русским писателям ... быть европейцами» (Глэд 1991: 196).

В романе «Палисандрия» писатель обращается не к реальности жизни, а к реальности книги (мир-текст). Это уточняется еще в восторженном предисловии «От Биографа», которое относится к фантастическому 2757 году. В нем читателю представлены проявления отдаленной старины в виде мемуаров Палисандра Дальберга, будто бы знаменитого исторического деятеля и литератора. Мемуары датированы 2044 годом.

Начав с розыгрыша, втягивая читателя в особую мистификацию, писатель будто предлагает посмотреть на эту книгу глазами человека завтрашнего дня – отрешенно, абстрактно, хладнокровно, абсолютно свободно от каких-либо сиюсекундных мировоззренческих и других симпатий, а на отраженные в ней явления нынешней эпохи – с новой точки зрения, с позиций постмодернизма.

У главного героя часто бывают состояния «*deja vu*», что объясняется тем, что он находится в зоне чужих текстов, в ареале того, что «ужебыло», именно так шутливо-пародийно обозначает этот феномен Соколов. «*Deja vu*» – характерная примета мироощущения людей эпохи постмодерна и создаваемой в эти годы постмодернистской культуры, в основе которой и лежит идея «прошло-настояще-будущего»...» (Русское «*déjà vu*» 2010).

Соколов в своем романе следует модернистской традиции, но писатель, несмотря на то, что художественная ткань произведения остается для него самоценной, умышленно раздвигает круг своих эстетических интересов: постигает мир как текст, ведет постмодернистский диалог с культурой прошлого, использует пародийно-цитатное многоязычие. Сам герой-рассказчик говорит о себе как о полиглоте.

Характеризуя «Палисандрию», писатель поясняет: «Это – пародия на мемуары, пародия на исторический роман, на роман эротический, детективный, то есть на основные жанры современной развлекательной литературы» (Григорьева 2011). Массовая литература представляет собой специфическую номенклатуру популярных жанрово-тематических канонов, имеющих в своей основе трафаретные сюжетные схемы, обладающие общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и стилевых клише. Именно эти особенности получают свое отражение в травестированном виде в романе «Палисандрия». Элементы художественной формы в данном случае включают контекст идей, эмоций, настроений обычного человека, но при этом пародируют привычные эстетические шаблоны. Вместе с тем они воспроизводят психологические и идеологические стереотипы, используют художественные приемы «высокой» литературы.

Пародия является ведущим способом организации художественного текста. Цитатно-пародийным становится и само название романа, образованное от имени главного героя подобно названиям древних эпических поэм («Одиссея», «Энеида»). Здесь высмеивается претензия на ложную величественность, проявляющееся в желании сопоставить сочинение убожества с монументальным героическим эпосом. Имя Палисандра в эпизоде пира у Сталина трансформируется в «Сандро». Палисандр обретает

имя героя романа Ф. Искандера «Сандро из Чегема». Изменение имени здесь обусловлено ассоциацией между данной сценой в «Палисандрии» и эпизодом романа Ф. Искандера, пародией на который является данный отрывок. Ассоциация между двумя восточными женскими именами: Джуна и Шагане – приводит к созданию образа массажистки Брежнева Шагане – возлюбленной героя-повествователя. Здесь совмещаются исторические реалии и литературные сюжеты (в сознании повествователя сливаются образы возлюбленной лирического героя стихотворения С. Есенина «Шагане» и реального человека-экстрасенса Джуны. Смешение представлений о людях и персонажах на основе ассоциаций между их именами в «Палисандрии» указывают на смутность сознания повествователя, поскольку задачей автора здесь является пародирование мемуарной литературы.

Цитатно-пародийны все эпиграфы и заголовки глав, заимствованные из Библии или имитирующие Библию, что должно поднять ценность сочинения Палисандра едва ли не до значимости Священного Писания: «Книга изгнания», «Книга дерзания», «Книга отмщения», «Книга послания».

Соколов в своем романе использует в пародийном плане разные литературные жанры, в первую очередь жанр мемуаров, безмерно заостряя такие свойственные преимущественно числу аналогичных произведений особенности как самовосхваление, вызывающая предвзятость и бесталанность. Мемуары главного героя Палисандра воспринимаются как пародия на сочинения государственных деятелей, политологов, беллетристов, мемуаристов. Так, по мнению исследователей, «Палисандрия» – пародия на воспоминания дочери Сталина – Светланы Аллилуевой.

С целью показать взаимосвязь былого и нынешнего или осуществить комедийное снижение персонажей романа, поставленных на место героев русской и зарубежной классики, Соколов использует многочисленные пародийные цитирования на уровне сюжетных положений. Так, обмен письмами в пределах одного дома Палисандра и Модерати – пародия на «Переписку из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона. Сцена, когда Палисандр сжигает деньги, демонстрируя как бы величие, самобытность и широту души, отправляет к роману Ф. Достоевского «Идиот». Но на самом деле герой не способен на благородные поступки, не может жить без лжи и филлярства, выясняется, что деньги фальшивые, как и сам поступок героя. Эпизод издевательства над Палисандром, которого окунают в смолу и вываливают в перьях, цитатен по отношению к сцене расправы над герцогом и королем в романе Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна». Описание заточения Палисандра в башню отсылает к целому ряду литературных источников. Изображенное в романе отношение

присутствующих к смертной казни как к кровавому спектаклю, как к зрелищу, отсылает к «Приглашению на казнь» Набокова. Но у Соколова приговоренный к казни даже не думает сопротивляться. Казнимый – двойник Лаврентия Берия, а не сам Председатель Совета Опекунов, приговоренный к смерти уже после совершенного им самоубийства. Напрашивается вывод, что бесчинства тоталитаризма затмили набоковские фантазии. Многие сексуальные сцены романа цитатно-пародийны по отношению к американскому массовому киноискусству.

Но наиболее широко пародийное цитирование Соколов использует на лексико-стилевом уровне. Автор черпает огромное количество цитат из философской и художественной литературы, из Библии, из советской периодики, из трудов классиков марксизма-ленинизма. Многочисленны литературные имена, литературоведческие категории и цитаты, которыми повествователь-графоман демонстративно заполняет свой текст. Имплицитно вводятся в текст романа и обыгрываются названия произведений русской и зарубежной литературы. Заимствования тщательно замаскированы, границы между «чужим» словом и речью Палисандра размыты. В большей степени используются перекодированные цитаты из русской классики. Здесь присутствуют практически все представители русской литературы XIX – XX вв.: Радищев, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Чернышевский, Некрасов, Блок, Горький, Бунин, Мандельштам, Цветаева, Маяковский, Шмелев, Чуковский, Каверин и т.д. Цитируются в переработанном виде сочинения зарубежных авторов: Шекспира, Руссо, О. де Бальзака, Флобера, Пруста, Гессе. Писатель усиливает комическое впечатление, совмещая несовместимое, предлагая цитаты в новом, ироническом контексте.

Налицо в романе Соколова и псевдоцитаты, когда писатель виртуозно имитируя, пародирует стиль заезженных от постоянного цитирования высказывания классиков марксизма-ленинизма. Подобным образом писатель использует и диссидентские политические клише. Как отмечает Скоропанова, контрастные столкновения разностилевых цитат, разностилевых пластов играют комедийно-осмеивающую роль (Скоропанова 2004: 285).

Игра со словом – одна из показательных черт постмодернистского произведения. Роман «Палисандрия» буквально пронизан этой игрой, являясь средством выражения парадоксального, неестественного художественного мира. Для создания этой характерной постмодернистской действительности Соколов использует прием бриколажа. Словесная игра у Соколова порой столь насыщена, что за одним словом может стоять целый набор

источников, она поражает своей виртуозностью. Он «... активно использует всякого рода каламбуры, необычные, забавные созвучия (“будденброков с икрой, пожалуйста”; “Я, может быть, толерантнее самого Талейрана”), рифмует рядом стоящие слова, благодаря чему второе из них накладывает свое значение на первое (“институток и проституток”, “заложников и налогоплательщиков”), перевертыши (“Белл Соллоу” вместо “Сол Беллоу”), вообще играет со звуковой оболочкой слова (“четвертый как раз четвертован”, “не коря за корявость”, “окрыляя себя крылаткой”, “Капабланка ... жывал в Касабланке”, “дама из Амстердама”, “мосье Монпасье”, “умер и Зуммер”), обожает всякого рода аллитерационные созвучия (“оклеветан клеветами”, “похотливого хохотливого жеребца”, “законы, препоны и прочая дребедень”, “млело и бляло, реяло и пресмыкалось”, “глассе, плиссе, эссе...”), сочетает несочетаемые вещи, характеризуя одну при помощи другой (“энциклопедический сонник”, “кремлевский орденосный острог”))» (Скоропанова 2004: 287).

Писатель создает авторские неологизмы, использует тавтологию, изменяет состав устойчивых словосочетаний, нарушает лексическую и грамматическую сочетаемость слов, употребляет аллитерацию, владеет эффектом стилистического разнообразия, изобретает «заумные» пародийно-экзотические слова: «и вот уже вздымаясь по мраморной лестнице, мы вздымались по ней», «развратила меня, совратив», «мы проезжаем, въезжаем, едем и подъезжаем»; «стояло так называемое тридцать первое декабря», «рубили так называемые дрова», «только без церемоний. Да или, как говорится, нет»; «Бился косяязык изреченной мысли в колоколе головы», «... привезли изумительные зукени, брокколи, ратагуи. Прекрасны были и длинные зеленые фетгучини и буйобес; а требуха молодого кукагви – неподражаема».

Палисандр, рассказчик в романе Саши Соколова, типичный герой массовой литературы, но доведенный до абсурда. Он весь построен на пародии. Как отмечает И.С.Скоропанова, он «... представляет собой целый букет пародий. Во-первых, это пародия на «придворного» (официального) писателя (от Ф. Булгарина до Г. Маркова), фигура трансторическая, как бы бессмертная, олицетворяющая безмозглость, безнравственность, бесплодие литератора-проститута. Во-вторых, Палисандр – пародия на графомана, считающего себя гением» (Скоропанова 2004: 287).

Для автора объектом пародирования становится самолюбование Палисандра, его стремление предстать мыслителем и мессией в современном обществе (пародия на «пророческую» направленность публицистики А.И.Солженицина и его статью «Образованщина»).

Предшествующая литература для него не существует, сам того не осознавая он создает уже написанное, но в графоманском виде. Палисандр в экстазе самовлюбленности не способен критически оценить написанное. Соколов пародирует бесконечное восхищение собой, которое присуще многим писателям.

«Общественная деятельность» Палисандра-эмигранта представляет собой пародию на «посланнические» чаяния, распространенные среди писателей-изгнанников. Нескромные описания собственной сексуальной жизни – пародия на эротическую прозу Э.Лимонова и массовую кинопродукцию Запада. Палисандровская мания геронтофилии отсылает к мотивам «Лолиты» В. Набокова. Изображение Палисандра гемофродитом-пародия на тяготение современной литературы к изображению эксцентричного героя.

Таким образом, в художественной структуре романа “Палисандрия” налицо поворот от модернизма к постмодернизму, воплощение постмодернистских комплексов: ощущения конца истории, деконструкции, полицитатности, тотальной иронии и игры. Явно выражена установка на мистификацию читателя, налицо пародийность и цитатность названия романа и его глав, игра с мифами на уровне сюжета: советским, марксистским, фрейдистским, юнгианским, мифами русской литературы. Налицо поворот художника к постмодернизму, одной из вершин которого в русской литературе является созданный им роман.

## ЛИТЕРАТУРА

**Глэд Джон 1991:** Глэд Д. Беседы в изгнании. *Русское литературное зарубежье*. М.: Кн.палата, 1991.

**Григорьева 2011:** Григорьева Л. «Я не люблю, не признаю, я рад...» (Саша Соколов в Коктебеле). URL: [http://www.my-works.org/text\\_27787.html](http://www.my-works.org/text_27787.html) (дата обращения: 2.06.2016).

**Русское «déjà vu»: 2010:** «Палисандрия» Саши Соколова. Источник <http://www.niv.ru/doc/poetics/rus-postmodern-literature/079.htm> Интернет ресурс)

**Соколов 2007:** Соколов С. *Палисандрия*. СПб.: «Азбука-классика», 2007.

**Скоропанова 2004:** Скоропанова И. *Русская постмодернистская литература: учеб. пособие для вузов* / . – 5-е изд. М.: Флинта: Наука, 2004.

**SHARLOTA KVANTALIANI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**Simon Chikovani –  
from Futurism to “Communist Futurist”**

Return of the Georgian writing to “the common school of the world literature” starts with the origin of modernist and vanguard currents in Georgia.

Futurism which with claim of new art came from Europe via Russia, turned out to be the most suitable, natural form for Simon Chikovani and is completely young (21 years old) in writing. It begins consolidation with theoretic letters published in “H2SO4” newspaper.

One of the greatest futurists, Mayakovski, to whom the membership of this current was considered as crime, and wanted him to be a “pure” communist, even in 1925 considered himself as “communist futurist”, that is to say, recognized communist realism, but remained a futurist.

The same can be said about Simon Chikovani, he was forced to pay tribute to realism, refuse futurism and became a consolidator of the intellectual poetry in Georgia, but his youth “Sin” – futurism became unforgettable.

**Key words:** Futurism, Simon Chikovani, “communist futurist”

**შარლოტა კვანტალიანი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

**სიმონ ჩიქოვანი – ფუტურიზმიდან „კომფუტამდე“**

*(კომუნისტური ფუტურიზმი)*

საქართველოში მოდერნისტული და ავანგარდისტული მიმდინარეობის გაჩენით იწყება ქართული მწერლობის დაბრუნება „მსოფლიო ლიტერატურის საერთო სკოლაში“. მართალია, ეს მიმდინარეობა ევროპაში საკმაოდ ფესვმომადგრებელი იყო, მაგრამ, როგორც კი რუსულმა სალიტერატურო წრეებმა გემო გაუგეს და საკუთარ თავზე მოირგეს, არც ქართველ მწერლებს დაუხანებიათ, რადგან ჩვენი ეროვნული, მარად ახლის მაძიებელი ლიტერატურა იოლადა იღებდა რაციონალურს, მომავლისკენ მზირალ, თუნდაც უჩვეულო, პოეტურ მოდელებსა

და კონსტრუქციებს. „სიახლე აუცილებელია, მაგრამ ის არ უნდა იყოს თვითმიზანი. ამავე დროს არ უნდა იყოს კლიშეები“ (ჩიქოვანი 2012)

მოდერნიზმი იყო ის გზა, რომლის მეშვეობითაც ქართულ ლიტერატურაში შემოვიდა ახალი ესთეტიკური კულტურა.

მოდერნიზმი, როგორც „მოვლენებრივი ხელოვნება“ (მიხეილ ქურდიანი 1987), განვითარების ერთ-ერთი ეტაპი იყო მე-20 საუკუნის დასაწყისში. თბილისური ავანგარდიც ამ დროიდან იწყებს აღორძინებას, მას ბიძგი სოციალისტურმა რევოლუციამ მისცა, რომელსაც დიდი იმედით ელოდნენ ადამიანები. ამ პერიოდში გადმოინაცვლებს ქართული კულტურის ცენტრი ქუთაისიდან თბილისში. „ცისფერყანწელთა“ ხმაურიანი, ენერგიული, ექსცენტრული ჯგუფი მეთაურობს ამ ლიტერატურულ „თავდასხმას“ და, ბოლოს, „დაპყრობას“. მაშინ თბილისში დუღდა „ავანგარდული“ კულტურა: არტიტები, კომპოზიტორები, ფილოსოფოსები, რეჟისორები დგამდნენ პიესებს, ხატავენ „ქიმერიონს“, კითხულობენ ლექციებს, ქმნიან ავანგარდისტულ დაჯგუფებებს, ბექდავენ გაზეთ „41“-ს და სხვ. ამ ყველაფერს ქართველებთან ერთად აკეთებენ რუსი, სომეხი, ებრაელი, პოლონელი, უკრაინელი და, იმ დროს თბილისში მცხოვრები, სხვა შემოქმედები.

„ეს იყო ხმაურიანი, ძალიან საინტერესო, ინტენსიური პროცესი, თავისი ავანგარდული რიტორიკით, დაპირისპირებებითა და პროვოკაციებით, მაგრამ, ამავედროულად, არაკონფორმტაციული და ავანგარდისტვის უჩვეულოდ შემწყნარებლური და ლმობიერი ბუნებით“ (ტაბატაძე 2015).

სიმონ ჩიქოვანი იხსენებს: „პირველი ლექსი 1924 წელს დავსტამბე. ამ დროს რუსული ფუტურიზმის გალენით მე და ჩემმა მეგობრებმა ახალგაზრდა ქართველ მწერალთა და ხელოვანთა ჯგუფი დავაარსეთ, მას „მემარცხენობა“ ვუწოდეთ. ქართულ და რუსულ კლასიკურ პოეზიაზე გაზრდილი გახლდით. ქართველ მგოსანთაგან განსაკუთრებით მიტაცებდა ბარათაშვილი და ვაჟა, რუსებიდან – ტიუტჩევი. გასაგებია, რომ ფუტურიზმის პოზიციებზე გადასვლა ჩემთვის მტკივნეული იყო“ (ჩიქოვანი 2012). თუმცა ეს „მტკივნეული პროცესი“ კარგად მოერგო პოეტის სულს, რადგან მისი ბუნებრივი სურვილი, სიახლე შემოეტანა პოეზიაში და, ამავე დროს, კავშირი არ გაენწყვიტა კლასიკური პოეზიის ტრადიციებთან, ახალგაზრდა პოეტს ძალას აძლევდა და რწმენას, რომ დიდ და საჭირო საქმეს აკეთებდა. რა თქმა უნდა, „მტკივნეული“ და ძნელი იყო გეგობნა წინამორბედთათვის. სრულიად ახალგარდა პოეტი წერდა: „მწერალი საინტერესოა სწორედ იმით, რითაც განსხვავდება იგი თავის მასწავლებლისაგან, თუ ის მიაღწევს ამ სხვაობას, იგი ნამდვილი მწერალი, ტალანტი გახდება“. სიმონ ჩიქოვანი გაზეთ



„H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ში გამოქვეყნებული თეორიული წერილებითაც იწყებს დამკვიდრებას ლიტერატურულ საზოგადოებაში. ის ამ დროს 21 წლისაა და ცდილობს მხარი აუბას თავის მეგობარ რუს მოკალმეებს: ვლადიმერ მაიაკოვსკის, სერგეი ესენინს, ბორის პასტერნაკს და სხვ. ამ პოეტებს ის ხშირად ხვდებოდა და საინტერესო მოგონებებიც დაგვიტოვა მათ შესახებ. სიმონ ჩიქოვანს თუმცა ძალიან მოსწონდა მაიაკოვსკის „წმინდა მხატვრული აზროვნება,“ მისი გზა მაინც მიუღებელი აღმოჩნდა ქართველი პოეტისათვის, რადგან „მაიაკოვსკი ლექსებში არსად ბუნებას და ბუნებიდან დაბადებულ სახეებს არ ეყრდნობოდა, ჩვეულებრივი პოეტური პეიზაჟი შთაგონებიდან თითქმის განდევნილი ჰქონდა. მისი ფლეიტა არა ლერწმიდან ან ბუნების რაიმე საგნიდან კეთდებოდა, არამედ თავად პოეტის ხერხემლიდან იყო გამოთლილი“ (ჩიქოვანი 20012).

ფუტურიზმი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის აპოლოგეტად ითვლებოდა და მთავრობა მას მხარს არ უჭერდა. ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ფუტურისტი, მაიაკოვსკი, რომელსაც „კომუნიზმის მშენებლები“ დანაშაულად უთვლიდნენ ამ მიმდინარეობის ლიდერობას და აიძულებდნენ „სუფთა“ კომუნისტი ყოფილიყო, მართალია, აღიარებდა კომუნისტურ რეალიზმს, მხარს უჭერდა მას, მაგრამ გამოხატვის ფორმით ფუტურისტად რჩებოდა. მან თავის პოეზიაში „მოარიგა“ იდეური მრწამსი და ფორმა და 1925 წელს საკუთარ თავს „კომფუტი“ -- კომუნისტური ფუტურისტი უწოდა.

სიმონ ჩიქოვანისთვის „ქართული პოეზია მუდამ მეტაფორული და ხატოვანი იყო, „იმ წლებში კი ჩემთვის საგანგებო მნიშვნელობა ჰქონდა ბესიკის პოეტური სიტყვის ჟღერადობას და ქართული ფოლკლორის მთელ რიგ წიაღსვლებსა და ხერხებს“. „ბესიკმა თავის „ტანო-ტატანოში“ მოგვცა ორკესტრული ლექსალობის შედეგები : „ძონ- ლალ- ბაგეო, დამდაგეო... “ ან ბარათაშვილის „ცვარნი ციურნი“ და სხვ. “ (ჩიქოვანი 2012). ასე შექმნა „ცირა“. „აიდა ბაიდებს, აიდა ბაიდებს, ცირა მუხლებზე გულ-ფილტვს დაიდებს... “

ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელი ინტუიტივიზმი, მდიდარი ასოციაციური აზროვნება, სიტყვათქმნადობა, აზრის ბუნდოვანება, ბგერათა აკუსტიკა მომაჯადოებლად მოქმედებდა მკითხველზე და მსმენელზე. სიმონ ჩიქვანმა ამ პერიოდში მრავალი შედეგური შექმნა.

სიმონმა თამამად შემოიტანა თავის პოეზიაში კეთილხმოვანი მეგრული სიტყვები, ნეოლოგიზმები, ზაუმი. „ქართული ლექსის ფონეტიურობაზე ბევრი მიმუშავია, ამიტომ სიტყვას მეტ ადგილს ვუთმობ, ვიდრე ფრაზას. მე ვარ ხმოვნების გამრავლების მომხრე ქართულ ენაში“ (ჩიქოვანი 2012). „ხმოვნების გამრავლება“ ხშირად ლექსს თავის პირვანდელ მნიშვნელობას უკარგავდა, გრამატიკის კანონებს არღვევდა, მა-

გრამ სიმონს „სიტყვა გრამატიკის გარეშე უყვარდა“ რადგან მიაჩნდა, რომ „სიტყვა გრამატიკის კანონებს არ ექვემდებარება“.

სიმონ ჩიქოვანი მოუწოდებდა მწერლებს თავიანთ შემოქმედებაში ფართოდ გაეღოთ კარი პროვინციალიზმისათვის, ამ ტერმინში პოეტი დიალექტიზმებს გულისხმობდა და ვაჟა-ფშაველას პოეზია მოჰქონდა მაგალითად. „ვაჟა-ფშაველამ შეძლო ის, რომ მთის პროვინციალიზმმა უკვე მოიპოვა ლიტერატურული უფლება“. და ბოლოს ასკვნის - „თუ პროვინციალიზმი არ შემოვიდა, ქართული ენა დაშრება და რუსული შთანთქავს“.

ქართულ ლიტერატურულ პრესაში ფუტურისტების წინააღმდეგ ჯერ კიდევ მაშინ დაიწყო ბრძოლა, სანამ ისინი ფუტურისტულ ლექსებს დაწერდნენ და ჯგუფად ჩამოყალიბდებოდნენ. „კრიტიკოსები“ ფუტურისტებს აღიქვამდნენ როგორც დეკადენტურ, ჩამორჩენილ მიმდინარეობას და არა როგორც მომავლის პოეზიას, რა მნიშვნელობაც მას სინამდვილეში ჰქონდა. რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა ნამდვილად შეიქმნა ფუტურისტებისთვის ნაყოფიერი ნიადაგი და ქართველმა ფუტურისტებმა ნამდვილი შედეგები შექმნეს, მაშინ დაუპირისპირდნენ ახალგაზრდა ფუტურისტები „ცისფერ ყანწელებს“ მიუხედავად იმისა, რომ „ცისფერ ყანწელები“ სწორედ ფუტურისტული გზებით შემოვიდნენ ქართული პოეზიის სამყაროში. ისინი ერთმანეთს დაუფარავად ლანძღავდნენ და ეროვნულ ფესვებთან, ტარდიციებთან კავშირის განწყვეტაში დებდნენ ბრალს. ფუტურისტები მართლაც აცხადებდნენ „უარყოფთ, რაც ჩვენს უკან არის და ამიერიდან საქართველო ჩვენგან იწყება“ (1922 წლის 6-7 მაისი. ქართული ფუტურისტების პირველი მანიფესტი-„საქართველო-ფენიქსი“).

მიუხედავად ამ განაცხადისა, რომ უარყოფდნენ წარსულს, ამავე დროს, მუდმივად თავს იწონებდნენ იმით, რომ მათი შთაგონების წყარო იყო შოთა, ვაჟა, ბარათაშვილი, ბესიკი და სხვ. ფუტურისტები წარსულის უარყოფაში ფორმისმიერ უარყოფას გულისხმობდნენ, მაგრამ ხშირად, სწორედ ფორმა გადმოჰქონდათ მათგან. „გარეგნული ვირტუოზობის დევნამ ქართულ პოეზიას სიმდიდრე დაუკარგა“ – აღიარებდა სიმონ ჩიქოვანი. ის ხედავდა, რამდენად დაშორდა „ტრადიციულს“, მაგრამ თავს ამგვარად იმართლებდა: „მაქვს მე ზოგიერთი უბრალო შეცდომები, რომლის გასწორება შეიძლება ყოველ წუთს, მაგრამ მე ისინი არ გავასწორე, რადგან შემეცოდა ლექსის „ინსტრუმენტოვკა“ და ფონეტიკური ლექსი თხოულობდა ამ შეცდომას“ (ჩიქოვანი 2012).

1924-25 წლები ყველაზე ნაყოფიერია სიმონ ჩიქოვანის ფუტურისტობის პერიოდისა. ამ წლებში შექმნა თავისი ყველაზე ცოხილი ფუ-

ტურისტული ლექსები: „ხაბო“, „მეკამეჩეების სიმღერა“, „ცირა“, „ქარბორია“ და სხვ.

მოგვაქვს ნაწყვეტი ლექსიდან „ქარბორია“:

ფაფარი ფუნჯირი, ფაფარი ფარდული, ორვეი ცხენების,  
გაფრინდი მერანო, მერგილი ნაგზაურს, ცაო და მორიო;  
გქონდეს ულაცო ფეხბურთში სიმაგრე, დამჭედის ცხონება!  
ადრინდე ტორიან დავარდნა ჯირკვებზე, შორს და ქარბორია.

აქ ყველაფერია, რასაც ესწრაფოდნენ „ფუტურისტები“: მძლავრი რიტმი, სიტყვათქმნადობა, „უგრამატიკო სიტყვები“, განწყობილება, ბგერათა აკუსტიკა (ცხენის თქარა-თქური), მაგრამ, თავად პოეტმა ალიარა მომდევნო წლებში, რომ „ტანო-ტატანოს“, „შავნი შაშენის“ ყლერადობის პრინციპი ისეთ უკიდურესობამდე მიიყვანა, რომ მალე შეგნებული უკანდახვევა მოუხდა.

ამ „უკანდახვევაში“ მას იმდროინდელი სალიტერატურო კრიტიკაც ეხმარებოდა. სიმონი პოპულარული, სერიოზული, განათლებული, გაბედული პიროვნება იყო და ის შეუმჩნეველი არ დარჩებოდა ქვეყნის იდეოლოგიური კურსის წარმმართველთათვის. ის მალე ფუტურიზმის პერიოდს „საყმაწვილო სენად“ მოიხსენიებს და ცდილობს დაავინყოს მკითხველს წარსულში ამით გატაცება. ამ დროს შემოდის მის შემოქმედებაში რეალისტური სურათები, ავტობიოგრაფიული „შინაგანი საიდუმლოებით“ შეზავებული პასაჟები, ახალი დროის რიტმი. ეს პერიოდი შეიძლება შევადაროთ „კომფუტობის“ პერიოდს. სიმონი ნელ-ნელა გადადის სოც.რეალიზმის რელსებზე. იგი ამბობს: „მე ყოველთვის ვიცოდი, რომ პოეტები თავიანთ შეხედულებებს პოეზიაზე იცვლიან, ამ შეხედულებათა ცვალებადობა დამოკიდებულია თვითონ შემოქმედების ეტაპებზე, ან უკეთ რაზეც მუშაობენ“. მას პასტერნაკის მაგალითიც მოჰყავს, იხსენებს, როგორ ასწორებდა ბორისი თავის ძველ ლექსებს.

სიმონ ჩიქოვანი უკვე 1927 წელს სრულიად დაშორებულია ფუტურისტულ გზას და ლექსში „უდღეურ პოეტს“, - „გულმოსული“ პოეტი ასე მიმართავს „ძველებს“.

შენ ფოტროდან ხარ, მე ფოლადით გამოვიტალე,  
შენ ეტრფი ძველს, უცხოეთის მტვრიან ჭიანურს,  
მე მინდა ხალხს დაფუტოვო სიტყვა მართალი,  
ვეძმო ფიქრს გამჭრიახს და ადამიანურს.

(ჩიქოვანი 1933)

ძნელია ამ დეკლარაციაში პოეზია იპოვო, რადგან „ფოლადით არის გამოთლილი“, რა თქმა უნდა, ეს „ადამიანურ და გამჭრიახ ფიქრთან დაძმობილება“ მტიფნეული, მაგრამ აუცილებლობით გამოწვეული პროცესი იქნებოდა.

სიმონ ჩიქოვანი არ გამხდარა კომუნიზმის მეხოტბე, მის მაქებართა არმიის წევრი. მან სხვა გზა აირჩია: ინტელექტუალურ-მედიტაციური. მას ქართული კრიტიკა აღიარებს, როგორც ინტელექტუალური ნაკადის პოეზიის ფუძემდებელს. ამავე დროს, ჩიქოვანი ნამდვილად დაუბრუნდა ქართული კლასიკის ტრადიციულ ფესვებს. მიუხედავად იმისა, რომ პოეტმა გარკვეული ხარკი სოც.რეალიზმსაც გადაუხადა, მან ქართული პოეზია გაამდიდრა ახალი სალექსო ფორმებით, თემებით და კონვენციურ ლექსს მეტი მომხიბვლელობა და მოქნილობა შესძინა.

სრულიად უცნობია სიმონ ჩიქოვანის სამწერლო მოღვაწეობის, ასე ვთქვათ, „მესამე პერიოდი“, როდესაც პოეტმა კრიტიკული თვალთ გადახედა სოც.რეალიზმის პერიოდში დაწერილ ლექსებს და თითქმის თვიდან დაწერა ისინი. 30-იან წლებში გამოცემულ ერთ-ერთი წიგნის ყდაზე კი მიაწერა „მე ლექსის წერა ვისწავლე გვიან“ და ამავე წიგნში, მომავალში დასაბუქდად, მხოლოდ ათიოდე ლექსი დატოვა.

## **დამოწმებანი:**

**სიგუა 2002:** სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „დიდოსტატი“, 2002.

**ტაბატაძე 2015:** ტაბატაძე თ. *ქართული მოდერნიზმის შესახებ*. „თანამედროვე ხელოვნების ცენტრი“. თბილისი: ფონდი „ღია საზოგადოება საქართველო“, 2015.

**ქურდიანი 1987:** ქურდიანი მ. *ფუტურიზმი და სხვა*. ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში (სკოლა და ცხოვრება, № 1-2-3-4. თბილისი; საქართველოს კომპარტიის ცკ-ის გამომცემლობა, 1987, 84.

**ჩიქოვანი 1933:** ჩიქოვანი ს. *ლექსები და პოემები, 1924-1933*. წიგნი პირველი. ტფილისი: ტფილისის სახელმწიფო გამომცემლობა, 1933.

**ჩიქოვანი 2010:** ჩიქოვანი ს. *ქართული პოეზია*. თბილისი: „საოჯახო ბიბლიოთეკა“, 2010.

**ჩიქოვანი 2012:** ჩიქოვანი ს. *ჩანაწერები, მზის ჩასვლა მნიფობის თვეში*. რედ. შარლოტა კვანტალიანი. თბილისი: „ინტელექტი“ 2012.

**LARISA S. KISLOVA**

*Russian Federation, Tyumen*

*Tyumen state University*

### **The Tradition of Acmeism in the “Indian cycle” by Vera Polozkova**

The article “The tradition of Acmeism in the “Indian cycle” by Vera Polozkova” considers the lyrical cycle through the prism of geopoetics. This topic is relevant enough, as geopoetics is the artistic category which keeps attracting the researchers’ attention. The article focuses on the problem of assimilation of the lyrical subject in the space of India, the assumption that illustrates the dominance of the aesthetics of Acmeism in V.Polozkova’s lyrics. The lyrical heroine of Vera Polozkova is placed into a strange, but no distant reality. In the “Indian cycle” the author creates the model of the world without boundaries, which appeals to the illusory image of “the second Motherland”. The idea of the foreign, unknown land acquires new special meanings. The lyrical heroine travels to the real Indian geographical locations and at the same time to the realms of her own recollections and dreams related to both: India and Russia.

**Key words:** Acmeism, lyrical character, the cycle, text, space, locus, image, traditions.

**Л.С. КИСЛОВА**

*Российская Федерация, Тюмень*

*Тюменский государственный университет*

### **Традиции акмеизма в «Индийском цикле» Веры Полозковой**

Акмеистская традиция, как известно, подразумевает прощание с иллюзией и погружение в реальность, уход от Вечной женственности и возвращение к мужскому началу, переход от единства ко множеству, от бесплотных духов к звериной силе, от индивидуализма к коллективному, от идеи к конкретике: «Эмоционально-эстетический максимализм таили иначе характеризует авторскую позицию и поэтику всех видных поэтов акмеизма» (Спивак, Батулина 2011: 160). О.А. Лекманов отмечает, что «акмеисты, как правило, не жертвовали потусторонним ради посюстороннего. Свою задачу они видели не в том, чтобы изгнать мистику из поэзии, а в том,

чтобы уравновесить «мистическое» и «земное», выправить крен в сторону метафизики, допущенный символистами» (Лекманов 2000:55). Таким образом, стремясь почувствовать формы, запахи, цвета и краски этого мира, акмеисты предлагают новую эстетическую платформу. Николай Гумилев в своей знаменитой работе «Наследие символизма и акмеизм» заявляет: «На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли [...], или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» (Гумилев 2001: 114-115). Другой идеолог акмеизма Сергей Городецкий в манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии», провозглашая рождение нового Адама, говорит об ощущении нового искусства: « Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными» (Городецкий 2001: 125). Акмеисты в своих манифестах ратуют за возвращение внимания к вещному миру, что, безусловно, должно, по мнению лидеров школы, способствовать преодолению символизма: «Они декларировали реабилитацию вещного мира, предмета, посюсторонней реальности и отвергали всякий мистицизм. Поэт должен ясно и трезво смотреть на мир. [...] Поэт, как первый человек, Адам, должен называть вещи их именами» (Барковская 2010: 93).

Акмеизм, вопреки прогнозам, переживает свое время и возрождается век спустя. Появление неоакмеизма в начале XXI века становится вполне закономерным явлением. Высокая степень рефлексии, уязвимость, хрупкость, удвоение и умножение лирического «Я», доминирование «телесной» метафористики – все эти поэтические приемы составляют художественную картину мира поэтов – неоакмеистов.

Еще С. Городецкий в своей статье отмечает, что начальным этапом проявления любви к миру акмеиста становится экзотика: «Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполнили ранние стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-помалу стали находить себе выражения и адамистические ощущения» (Городецкий 2001: 122).

Обращение к экзотическим образам свойственно и современным авторам. Поэтесса Вера Полозкова, создавая свой «Индийский цикл» (2008), следуя акмеистской традиции, выбирает лишь одно мгновение, так или иначе сопряженное с культурной памятью человечества, и «сплетает» текст, воспевающий неизведанное и страшное, недостижимое и ускользающее. Индия – далекая страна, привлекающая художников и философов, позволяющая прикоснуться к вечности, предстающая перед

лирической героиней каждый раз в новом ракурсе, явлена в «Индийском цикле» В.Полозковой

Образ Индии, представленный в поэтическом цикле В.Полозковой, обладает космогонической природой, наделен глубоким философским смыслом и состоит из локальных, ярких, креативных образов-зарисовок. Ольфакторность, визуальность, чувственность, тактильность, вещность этих образов способствует созданию единой индийской культурно-географической парадигмы, включенной в бесконечное мифологизированное пространство: «Предметный мир, вещная среда воспринимались акмеистами как «окультуренные», как знаки определенной культурной эпохи» (Барковская 2010: 94).

Индийский текст в лирическом цикле В. Полозковой является не столько воплощением пространственных представлений, сколько выражением глубокой духовной трансформации лирического субъекта. Таким образом, в тексте Веры Полозковой преодолевается оппозиция «свое – чужое», что также позволяет включить ее лирический цикл в акмеистскую систему координат. Именно акмеисту принадлежит право сделать этот мир своим, открыть и описать его, дать имена явлениям и предметам. Каждый индийский город в лирическом цикле В. Полозковой словно зафиксирован в пространстве, отмечен точностью описания и обладает индивидуальными этническими чертами:

Чему учит нас Дели, мой свет?

Тому, как могущественны жара, нищета и лень.

И тому, что всё распадётся на пепел, мел, полиэтилен.

И тому, что всё тлен

и всё обратится в тлен.

Чему Дели учит меня?

Тому, что бесценные километры я трачу зря,

Заеда я пустотами пустоту, проще говоря,

Еду в Индию, чтобы помнить про этот год

что-нибудь, кроме утра пятого января.

Чему учит нас Индия? Тому, что молчанье речь,

расстояние лучший врач,

Того, чего не имеешь – не потерять,

что имеешь – не уберечь.

Так что обналичь и потрать свою жизнь  
до последней старости,  
Проживи поскорее прочь.  
2 ноября 2008 года, поезд Дели – Варанаси.  
(Полозкова 2014: 37)

Вера Полозкова в «Индийском цикле» представляет субъективное восприятие культурного и географического пространства. Постигание чужого пространства в тексте происходит органолептическим путем. Образ Индии складывается из ощущений героини – слуховых, цветовых, ольфакторных, сенсорных. Время в Индии течет размеренно и неспешно, жизненный ритм индийского города антитетичен энергичному, пассионарному ритму многих европейских городов, но личное пространство практически отсутствует или кажется второстепенным, не представляя для индийца какой-либо ценности:

В первый день, выходя на улицу в Дели  
ты знаешь твёрдо —  
часы твои сочтены.  
Грязно, перенаселено, зловонно и всё гудит,  
словно ты в желудке у Сатаны.  
А через неделю ты счастлив, сторговывая в Пушкаре  
то-ли-юбку-то-ли-штаны  
За две трети от их цены.  
Так что можно, пожалуй, поздравить нас —  
за двенадцать дней  
Мы способны обжиться в любой открытке —  
неважно, ёлочка ли на ней  
Или восьмирукая дева Кали в сиянии  
драгоценных своих камней.  
11 ноября 2008 года, Джайпур.  
(Полозкова 2014:46)

При этом Индия является местом, где можно укрыться от бесконечных потрясений, погрузиться в состояние покоя и медитации в многочисленных ашрамах, индуистских и буддистских храмах. Вообще же пространство индийского мира воспринимается героиней как консервативное, замкнутое, отделенное от остальной вселенной и развивающееся по своей особой траектории:



Чему учит нас Варанаси, мой свет?  
Тому лишь, что жизнь есть сон.  
Тому, что всю мощность средства передвижения  
заключает в себе клаксон.  
Тому, что храмовая мартышка входит в разряд  
влиятельнейших персон.

Чему Варанаси учит меня?  
Тому, что окажешься на вершине, дойдя до дна.  
Тому, что у нас начались последние,  
а у них ещё ветхозаветные времена.  
Нелегко придётся Тому, Кто родится здесь,  
чтоб за всё заплатить сполна.  
4 ноября 2008 года, Варанаси.  
(Полозкова 2014:38)

Индийский мир кажется лирическому субъекту смешением разнообразных звуков, цветов и запахов. Таким образом, индийская повседневность воспринимается амбивалентно: с одной стороны, замкнутость, консервативно-размеренный ритм жизни, с другой же – жизненный поток, напоминающий безумное, хаотичное, ошарашивающее «броуновское движение»:

Люди будто сушёные, мама, – рука у взрослого человека  
всегда толщиной с плеть.  
На каждом товаре по сантиметровому слою пыли,  
каждая спальня – сырая клеть,  
Здесь никто ничего не сносит, не убирает,  
не ремонтирует —  
всему просто дают истлеть.

Едут бешеные автобусы, дребезжат,  
и машины им вслед визжат,  
и перебегают дорогу босые женщины в сари —  
у любой ребёнок к груди прижат,  
И коровы тощие возлежат, никому не принадлежат,  
И в углу кафе сидим мы, сытые эксплуататоры,  
попиваем свой оранжад.

8 ноября 2008 года, Пушкар (Полозкова 2014:44)

Оказавшись в Индии, лирическая героиня Веры Полозковой понимает, что она всего лишь туристка и вряд ли сможет стать «своей» в этой стране, поскольку постичь Индию невозможно. Но при этом необходимо попытаться ее ощутить и прочувствовать:

Так-то, мама, мы тут уже семь ночей.  
Если дома ты неприкаянный, мама, то тут ты совсем ничей.  
Воды Ганга приправлены воском, трупами и мочой  
и жирны, как масала-чай.  
Шива ищет на дне серьгу, только эта толща непроницаема  
ни для одного из его лучей.  
И над всем этим я стою белокожей стриженной каланчой,  
с сумкой «Премия Кандинского» вдоль плеча.  
Ужин на троих стоит пять бачей,  
все нас принимают за богачей,  
И никто, слава богу, не понимает наших речей,  
И поэтому мы так громко всё комментируем, хохоча.  
7 ноября 2008 года, Агра (Полозкова 2014:41)

В «Индийском цикле» В.Полозковой присутствует ощущение жизни, глубинное ее постижение, основанное на сенсорных характеристиках и интуитивном восприятии. В тексте объективируется мотив погружения. Лирическая героиня приезжает в Индию и погружается в уникальную мифологизированную атмосферу, продолжая создавать авторский миф о «неизведанной стране». Она воспринимает Индию как особое многослойное пространство. С одной стороны, это – чужая, непостижимая страна, а с другой – Индия близка героине на каком-то внутреннем, ментальном уровне. Индия становится родной, она учит лирическую героиню чувствовать, воспринимать и ощущать пульс жизни:

Каждый бог тут всевидящ, мама,  
и ничего, если ты неимуц и тощ.  
Варишь себе неизвестный науке овощ,  
добавляешь к нему  
какой-нибудь хитрый хвощ  
И бываешь счастлив; неважно, что на тебе за вещь,  
Важно, мама, какую ты в себе  
заключаешь при этом мощь.

В общем, мы тут неделю, мама, и пятый город подряд  
Происходит полный Джонатан Свифт  
плюс омар-хайямовский рубайат.  
Нужен только крутой фотоаппарат,  
что способен долго держать заряд,  
И друзья, которые быстро всё понимают.  
Ничего при этом не говорят.

Так что, мама, кризис коммуникации,  
творческое бессилие,  
отторгающая среда —  
Это всё, бесспорно, большие проблемы, да,  
Но у них тут в почёте белая кожа, монетка в рупию и вода,  
В городах есть мужчины в брюках —  
если это серьёзные города,  
Так что мы были правы, когда добрались сюда.  
О, как мы были правы,  
когда добрались сюда.

7 ноября 2008 года, Агра (Полозкова 2014:41-42)

Индию Веры Полозковой следует рассматривать как пространство, в котором не просто сопряжены культурные, географические, этнические коды; пространство не столько локальное, сколько душевное, ментальное, внутреннее. Лирическая героиня видит в Индии все то, что наблюдает любой турист, но, созерцая традиционные культурные объекты, она воспринимает это страну как мир, встреча с которым навсегда изменила ее собственную судьбу:

Завтра в это время я буду стоять на сцене,  
во многих тысячах километров отсюда,  
где теперь медленная среда:  
Спят собаки между шезлонгами в два ряда,  
мёртвого краба вылизывает вода,  
А там будет мама, Рыжая,  
Дзе, наверно, придёт туда,  
Я взойду и скажу им, как я боялась вернуться, да,

Обнаружить через неделю, как выцветают в тебе  
индийские сари, дети,

рассветы, шуточки, города,  
как ни остаётся от них ни камушка, ни следа, –  
Только ведь моя Индия из меня не денется никуда.

Моя Индия не закончится никогда.

26 ноября 2008 года, Морджим (Полозкова 2014: 53-54)

Таким образом, «соблазн Другого» [Эткинд, с. 9], позволяет лирической героине погрузиться в индийский культурный контекст, отдаляясь при этом от собственной реальности как «неподлинной» («чем сильнее вера в недоступную подлинность Другого, тем чаще явления собственного мира признаются фальшивыми и пустыми» [Эткинд, с. 10]). Однако именно индийские впечатления заставляют лирическую героиню погрузиться в другой мир настолько глубоко, что собственный неожиданно становится если не чужим, то непривычным, странным, далеким:

Представь себе ужас прожившего месяц в Индии, мама,  
и впервые узревшего снег в аэропорту.  
У меня в чемодане песок, на плечах непальская куртка  
и не утешительная ничуть карамель во рту.  
Мы вернулись домой, мама, это отнюдь не часто случается  
с заступившими за черту.

27 ноября 2008 года, Москва (Полозкова 2014: 55).

Индийский текст в лирическом цикле Веры Полозковой становится не просто воплощением пространственных координат или набором культурных объектов и кодов, но выражением внутреннего состояния субъекта сознания, оказавшегося в иной действительности, потрясенного иной действительностью и влюбившегося в иную действительность. При этом страх встречи со «своим», безусловно, присутствует в тексте, поскольку именно «свое» может легко разрушить иллюзию погружения.

В общем, мы действительно опоздали на самолёт.  
Ехали в Панаджи – не столько я покидала Гоа,  
сколько Гоа стал покидать меня.  
Вот они, все мои последние рупии,  
указатели на английском и хинди  
и вся фигня, —

Следующий рейс из Гоа в Москву  
будет только через три дня.

Это премиальные три заката здесь  
(пару лет московской зимы по курсу  
стоит средний такой закат).

Это десять часов на скутере через тропики,  
с поворотами наугад.

Это срочный приказ о твоём помиловании,  
когда ты вот-вот будешь расстрелян как ренегат.

Вот тебя отпустили, и ты только и повторяешь,  
что oh my god,

Весь в мурашках от ощущения, как ты ужасно жив,  
как неслышанно ты богат.

24 ноября 2008 года (Полозкова 2014: 52).

Таким образом, Дели, Варанаси, Орча, Каджурао, Агра, Пушкар, Джайпур, Гоа и другие индийские локусы воспринимаются лирической героиней Веры Полозковой как духовные оазисы. Лирическому циклу Веры Полозковой свойственна акмеистская «графичность» (В.Жирмунский), каждый образ в этом тексте принадлежит реальному миру, лирический субъект движется не от общего к частному, а от конкретного явления к миру космических обобщений. Индия является для лирической героини местом, где ее посещают мысли о неизбежном финале всего живого. При этом сама философичность индийской реальности становится определенным индикатором ощущений лирического субъекта. Эстетика жизни и символика смерти позволяют лирической героине говорить о совершенно ином течении времени в индийской системе координат. Сам образ жизни – сна в «Индийском цикле» Веры Полозковой органично встраивается в акмеистскую картину мира:

Чему учит нас Агра, мой свет?

Мегаполис: каждый десятый спит на белье,  
каждый пятый о нём слышал.

Над портретом Шивы и Парвати лампа,  
чтоб глаз приезжего отдыхал.

Тадж Махал был построен, чтобы все расы мира  
встречались перед воротами в Тадж Махал.

Чему Агра учит меня? Надо брать парату –  
парата везде вкусна.

Индия лежит под колёсами, словно поверхность Марса,  
и остаётся с тобой честна:  
Ничего не забрать отсюда себе на память, как с того света  
или из сна.

8 ноября 2008 года, перегон Агра – Пушкар (Полозкова 2014: 43).

Вера Полозкова с акмеистской точностью влетает свои впечатления в художественный текст и позволяет им как будто жить самостоятельной жизнью. Она говорит о новом опыте, переживает погружение в прошлое, в иную эпоху, словно в сказочное, нереальное пространство.

Чему учит нас город Пушкар, мой свет?  
Звёзды были придуманы для того,  
чтоб от лагеря взять верблюда, поехать через пески,  
лечь в телеге и налюбоваться властью.  
Тот, кто имеет повозку, байк или карту – имеет власть.  
Мы добрались до лучшего города на земле,  
а цивилизация, к счастью, не добралась.

10 ноября 2008 года, Пушкар – Джайпур (Полозкова 2014:45).

Михаил Гаспаров в своей статье «Поэтика серебряного века» отмечает свойственную русскому модернизму «гиперболизацию красок, гиперболизацию чувств – страсти, ненависти, реже – нежности» (Гаспаров 1993: 32). Неоакмеистский цикл Веры Полозковой, безусловно, гиперболизирован, однако столь активная, энергичная, даже преувеличенная ассимиляция лирического субъекта в экзотическом пространстве, связанная с освоением и осознанием «чужого», стремлением принять это «чужое» как свое, и позволяет говорить о доминировании эстетики акмеизма в лирике В. Полозковой.

Только ведь моя Индия из меня не денется никуда.

Моя Индия не закончится никогда.  
(Полозкова 2014: 54)

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Барковская 2010:** Барковская Н. *Поэзия серебряного века. Екатеринбург:* Издательство Уральского государственного педагогического университета, 2010. – 194 с.

**Гаспаров 1993:** Гаспаров М. Поэтика «Серебряного века» // *Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917. Антология.* М.: Наука, 1993. 784 с.

**Городецкий 2001:** Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // *Литературные манифесты. От символизма до «Октября»*. М.: Аграф, 2001. – С.118–125.

**Гумилев 2001:** Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // *Литературные манифесты. От символизма до «Октября»*. М.: Аграф, 2001. – С.113–118.

**Лекманов 2000:** Лекманов О. Книга об акмеизме//*Книга об акмеизме и другие работы*. Томск: Издательство «Водолей», 2000. – С. 6-184.

**Полозкова 2014:** Полозкова В. Индийский цикл // *Осточерчение*. М.: Лайвбук, 2014. – С.35–55.

**Спивак, Батулина 2011:** Спивак Р., Батулина В. *Эмоционально-эстетический максимализм в русской поэзии начала XX века: к вопросу о преемственности символизма и акмеизма* // Вестник Пермского университета. – Вып. 4(16) – 2011. – С.157–164.

**Эткинд 2001:** Эткинд А. *Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах*. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 496 с.

## **IRAIDA KROTENKO**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

### **Literary Semiotics of Modernism “Fiction Code”**

Twentieth century literature is artistically diverse. Fiction code is based on two semiotic roots: Fiction Traditionalism and Fiction Modernism. Modernism is clearly marked with the diversity of linguistic code system. That was reflected in the different spheres of art and had the impact on creating the literary code. Some influence of various semiotic nonverbal systems (music, painting, movie) on fiction-literary code of modernism is characterized with contra dictionary approaches: the integration of Art fields. The subject of interest of this article is to define the interdependence of semiotic concepts: “Text” and “Language” in modernist literature. The work is based on common theories of cultural semiotics (R. Bart, K. Levi-Stros, Y. Lotman, D. Kuki, C. Langerie, etc).

**Key words:** fiction code of modernism, semiotic associative system.

**И.А.КРОТЕНКО**

*Грузия, Кутаиси*

*Государственный университет им. Ак. Церетели*

## **Литературная семиотика «художественного кода» модернизма**

Литература XX века художественно многоязычна, художественный код основывается на двух семиотических осях: это художественный традиционализм и художественный модернизм. В модернизме чётко обозначилась смена языкового кода, образной системы, которая проявилась в различных видах искусства, повлияла на формирование литературного кода постмодернизма. Определение влияний различных семиотических невербальных систем (музыка, живопись, кино) на литературный художественный код модернизма характеризуется противоположными подходами: интеграцией видов искусств, онтологической обособленностью языков искусств. Проблема научной интерпретации невербальных художественных кодов модернизма и их влияние на литературный код сегодня рассматривается многими литературоведами. Еще Н.Фортунагов в 70-х годах XX века писал о музыкальности чеховской прозы, определив влияние структуры сонаты в новелле А.Чехова «Черный монах».

Существенная сложность при решении данной проблемы объясняется тем, что только в XX веке с возникновением семиотики как самостоятельной дисциплины открылись новые возможности неметафорического подхода к языкам нелитературных видов искусства и их влияния на литературный код модернизма. Типологизация литературного художественного кода модернизма до настоящего времени остается малоисследованной областью литературной семиотики. Художественный код модернизма характеризуется семиотической ассоциативной многослойностью. На формирование модели литературного языка оказывают влияние невербальные языки других видов искусств, которые моделируют языковые принципы литературного текста. Современные теории текста позволяют уточнить метатекстуальный характер художественного кода модернизма, сопоставить традиционалистический литературный код, который опирается на принцип линейности и связности текста, с новой модернистической художественной моделью мира. С такой точки зрения возможно рассмотрение понятия «текст» в постмодернизме, расширение его границ, уяснение смены культурного кода, в котором обращение к культурным кодам других видов искусств становится более активным. Предметом интереса в данной статье является определение



взаимоотношения семиотических понятий «текста» и «языка» в литературе модернизма и их влияния на литературный код постмодернизма. Работа опирается на общие теории семиозиса культуры (Р.Барт, К.Леви-Стросс, Ю.Лотман, Д.Кук, С.Лангер и др.).

Высказывание Ю.Лотмана о филологическом «взрыве» является ключом к пониманию качественного изменения понятия «литературный код» в литературе постмодернизма. Герменевтика (Дильтей, Гуссерль, Хайдеггер) расширили границы литературного текста, перевели понимание «литературного кода» в психологический и культурный контекст автора и реконструкцию этого контекста внутри опыта интерпретатора. В целом ряде современных западных теорий сегодня в гуманитарном анализе первое место уделяется не автору, а тексту. «Смерть субъекта», «смерть автора» – важная философская составляющая постмодернизма. Наиболее влиятельным является разработанный М.Фуко и Р.Бартом вариант концепции «смерти субъекта»; к тем же выводам приводит и концепция деконструкции Ж.Дерриды, и интертекстуальности Ю.Кристевой. Рассматривая как текст литературу, культуру, общество и историю, постмодернисты и сознание личности уподобляют некой сумме текстов в той совокупности текстов, которая и составляет мир культуры. Поскольку «ничего не существует вне текста», то и любой индивид неизбежно находится внутри текста, что ведет к «смерти субъекта», через которого «говорит язык» (М.Фуко). В этом процессе «поглощения субъекта текстом» находит завершение трансформация «сущностного человека» модерна в «человека отношений», характерного для постмодерна. Новый субъект постмодерна может быть осмыслен как калейдоскоп фрагментов идентичности, «привязанных» к локально-историческим и культурным кодам. Превращение субъекта в текст делает невозможным и для него отношение к самому себе как к чему-то постоянному, существующему независимо от мира знаков, которыми он опутан. Таким образом, постмодернизм разрушает идеологическую позицию модерна, базирующуюся на представлении о субъекте как центре мироздания, теоретическую традицию рассмотрения индивида как суверенного, независимого, самодостаточного и равного своему сознанию лица. С точки зрения постмодернизма, такое представление о человеке стало несостоятельным и даже нелепым. Постмодернизм обосновывает невозможность независимого индивидуального существования, доказывает, что индивид постоянно и главным образом бессознательно обуславливается в процессе своего мышления языковыми структурами. Эта позиция, общая для всего постмодернистского образа мышления, одна из главных констант единой постмодернистской доктрины, получила название «теоретического

антигуманизма». Разные семиотические школы и направления рассматривали понятие «литературного кода», исходя из требований своего направления. Эта проблема остается дискуссионной и в настоящее время. Понимание текста как многоуровневой системы лишь усложняет поиск «ядра», который служит разворачиванию и собиранию текста. Текст в теориях интерпретации рассматривается как сообщение, которое адресовано возможному читателю. Ю.Лотман указывал на сложность восприятия подобной информации в период смены художественно-эстетической системы от модернизма к постмодернизму. «Взрыв» сохранил линейную преемственность в наследовании традиций реализма. Разновекторность характеризуется и дифференцируемой направленностью к объекту информации: массовый читатель, элитарный, литературный критик, интерпретатор. В таких текстах читатель и интерпретатор вычитывает разную информацию. В основе такого подхода к литературе постмодерна лежит переориентация на плюрализм, понимание множественности истин, фактор преодоления логоцентризма, заложенный в эстетике модернизма. Модернизм и постмодернизм имели свои предпосылки и национальные особенности как толкования, так и воплощения в художественной практике.

Предпосылки для возникновения «другой» русской литературы постмодерна 90-х годов XX века были заложены в литературе 60-80-х годов. Поэтому для беглого определения места литературы «нового сознания» в современной литературном процессе необходимо вспомнить о сосуществовании в нем различных идейно-стилевых течений. Важнейшей особенностью литературной ситуации 80-90-х годов XX века является вливание в этот поток «задержанной» литературы, также неоднородной в своей сущности (И.Бродский, Э.Лимонов, А.Солженицын, В.Набоков, Ю.Кублановский и др.). Публикуются произведения весьма далекие от соцреализма. В подобном разнокачественном и разноидейном потоке можно выделить некоторые общие тенденции, например, идею покаяния («Плаха» Ч.Айтматова, фильм «Покаяние» Т.Абуладзе). Гуманистическое начало стало оцениваться выше социально-исторического. Создавались произведения разной художественной и исторической достоверности, вызывающие острую полемику («Дети Арбата» А.Рыбакова, «Белые одежды» В.Дудинцева). Современная литература качественно изменилась. Авторы «молодежной прозы» перевернули представление о ней. Новизна такой литературы постмодернисты видят в сложном восприятии молодым поколением читателей окружающего мира, изображают чувство оцепенелости, безразличия к этому миру, мелькающему и сложному. Тематические рамки были раздвинуты, не оставалось и «запретных» тем.

Несмотря на подцензурные условия, литература этого периода (А.Битов, В.Маканин, Р.Киреев) создала произведения, отражавшие эпоху ломки сознания «советского человека», ломки «литературного кода» эпохи брежневского застоя. Именно в 80-х годах XX века в западных литературных школах официально утвердился термин «модернизм» для описания художественного процесса. Он получил распространение и в трудах по истории, эстетике, культурологии, семиотике. Понятие «модернизм» применялось для характеристики «модернистического сознания». Однако до настоящего времени не определены временные границы этого направления. Принято считать, что временные границы модернизма распространяются от рубежа XIX-XX веков до конца XX века, именуемого «временем постмодернизма».

С конца 90-х годов XX века в русскую теорию литературы стали входить западноевропейские литературные теории и направления, которые сформировали распространенное мнение о постмодернизме как западном явлении, о концепции «литературного кода» постмодерна западного образца. Поводом для таких рассуждений послужил роман А. Битова «Пушкинский дом». М. Липовецкий писал по этому поводу: «Западные критики увидели в романе А. Битова поразительную близость к эстетическим параметрам постмодернизма... Автор, кажется, использовал опрокидывающие литературные приемы каждого постмодернистического писателя, которого он читал, так же как и некоторых, которых он не читал» (Липовецкий 1992: 11). В русской литературе 80-х годов XX века уже существовали предпосылки смены литературного кода с модернизма на постмодернизм. Переход на новый литературный код можно объяснить и невозможностью традиционного отношения к прошлому как образцу, отсутствие «узнаваемости» послужило поиском новых форм и способов выражения. Кризис советской идеологии сказался на всех областях культуры. Причем формирование литературного кода русского постмодерна шло не только с Запада, но имело черты русской ментальности. Хотя в теоретическом плане можно определить много сходных черт постмодернизма русского и западного образца. Постмодернизм расширял художественные границы, стирал грани между художественным текстом и его теоретическим анализом, расширял и ломал жанровые рамки. Введение термина «постмодерн», как и «модернизм» наложило отпечаток на литературный процесс. Литературная критика должна была определить принадлежность к постмодернизму разных авторов, подведя их под общий знаменатель, литературный код. Понятие кода ввел в теорию интерпретации и литературной семиотики Р. Барт: «Коды – это определенные типы уже видимого, уже читанного, уже деланного, код есть конкретная форма этого

«уже», конструирующая всякое письмо» (Барт 1989). Барт вносит понятие кода для преодоления множественности интерпретации. Преимущество отдается не литературному, а шире – культурному коду, который вбирает в себя исторический, философский, психологический, литературный и другие коды. Любой код, по Барту, состоит из множества стереотипов. Опираясь на подобные рассуждения, трудно определить «основоположника» русского постмодерна. К таким писателям относят Набокова («Дар»), Булгакова («Мастер и Маргарита»), Битова («Пушкинский дом»). Но даже хронологический принцип не выдерживает подведения этих совершенно разных авторов под единый «литературный код». Булгаковский вид творческого сознания можно с некоторыми оговорками отнести к такой разновидности «нового сознания», как «постмодернистическая чувствительность» (М.Хайдеггер, К.Ясперс, Ж.Деррида). Для этого типа мышления характерны любовь к парадоксу, техника намек и гротескной нагрузки, раскрытие мысли при помощи поэтических ассоциаций, метафористически, главное, лежащее в основе творческой деятельности убеждение, что только искусство дает верное осмысление картины мира, глубинных связей человека с обществом, природой, вещей и идей.

Современные теоретики склонны особо выделять в его методе прием интертекстуальности, то есть отсылку основного текста к другим известным текстам, например, Библии. Этот метод широко используется современными западными и русскими постмодернистами (М.Иванович, В.Лакшин, Л.Милн). Они считают, что отсылки к другим художественным текстам вызваны желанием автора «сохранить культурную память» в эпоху перелома. А. Газизов увидел в романе «Мастер и Маргарита» «особый автобиографический код», исключающий однозначное толкование.

Мнение специалистов по поводу выхода писателя из канонического русла литературы в основном справедливо. Однако сложившаяся у современных теоретиков манера вольного обращения с терминами, к сожалению, может вызвать и разноречивость их толкований. Булгаковская «интертекстуальность» многозначна и сложна. Вообще всякая контекстуальность, вольная или сознательная переключка ХТ (художественный текст) с другими текстами – явление, свойственное литературе. Отсылка читателя к русской классике, Библии свидетельствует не столько об игре в литературу, «передразнивании», сколько о творческой интерпретации современной реальности.

Сама постмодернистическая система кодов отрицает системность как таковую. Пересечение границы между модернизмом и постмодернизмом весьма условно. Одних и тех же авторов относят как к модернистам, так и к постмодернистам. Несомненно, такое отношение к модернизму вызвано

его универсальностью. Литературный код модернизма проявил большую жизненность и стойкость к переменам. Литературный код модернизма существовал в других эстетических концепциях и направлениях, вступал с ними во взаимодействие, сохраняя основные родовые черты: новую систему приемов изображения картины мира, новое понимание человека, интерес к пограничному состоянию психики персонажа, игровое начало, разрушение стереотипов. Разные художники проявляли интерес к универсальности модернизма, родовые черты литературного кода модерна А.Зверев находит в романах Владимира Набокова, музыке Сергея Прокофьева.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Барт 1989:** Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1989.

**Липовецкий 1992:** Липовецкий М. *Апофеоз частиц или Диалоги с Хаосом*. Ж.: Знамя. № 3,1992.

**Тарнас 1995:** Тарнас Р. *История западного мышления*. Пер. с английского Т.А.Азаркович. М.: 1995.

#### **MILANA LAZARIDI**

*Kyrgyzstan, Bishkek*

*Kirgz-Russian Slavic University*

### **Flavoring Image of an Era of a Modernist Style: K. Kavafis and G. Tabidze**

Kavafis and Tabidze ... Both poets – representatives of modernism. Kavafis is the Greek poet of the Egyptian diaspora who lived the main part of the life in Alexandria, the best-known creation of Macedon. The centuries passed, but the great city was ready to make a new genius. K. Kavafis as the modest official creating from time to time poetic masterpieces probably was full of a desire to unburden the heart, to formulate, the emotions and moods. The poets prophets deliver messages of heaven expressing communication “the word and the sky”. For Georgia such poet is G.Tabidze, the brilliant representative of modern times, the Silver age. In an assessment of works of the poet the love of the simple people and an appreciation of its poetry was surprisingly combined by sophisticated critics, skilled masters, experts and theorists of literature. Conversation on poetry

will concern the masterpieces created by poets. It is K. Kavafis's "City" and the poem – G. Tabidze's prayer. The texts of their verses present a decoration of the world literature.

**Key words:** emotions flow, modernism, poetry, emotions flow.

**М.И. ЛАЗАРИДИ**

*Кыргызстан, Бишкек*

*КРСУ*

### **Вкусовой образ эпохи модернизма: К. Кавафис и Г. Табидзе**

Кавафис и Табидзе... Что объединяет эти имена в мировой литературе, философской и эстетической мысли? Что может служить основанием для сравнения поэтических шедевров, созданных их гением? Оба поэта – представители модернизма, но разве ценность поэзии определяется принадлежностью поэта к тому или иному литературному направлению? Возможно, именно выдающиеся творения деятелей определенного времени и позволяют сформулировать важнейшие черты течений и потоков нового времени. **Дадим краткую характеристику данного течения.**

Модернизм (от лат. *modernus* – современный) – это направление в литературе, которое сформировалось в конце XIX – начале XX вв. и характеризуется отказом от традиций, поиском нового стиля. Творения мастеров эпохи повествуют о сломе старого мира, о потерянном поколении, жертвах бесчисленных военных конфликтов, которыми так богато начало века. Модернизму присущ стиль, именуемый «потоком сознания», когда герои мучительно возвращаются к одному из событий, чтобы понять, в чем суть, что ими было сделано не так, текст обрывочный, раздробленный. Для модернизма характерно глубокое проникновение во внутренний мир человека, рассмотрение состояний героя как бы под микроскопом.

**Отметим кратко, что Кавафис и Табидзе – национальные поэты, олицетворяющие высшие достижения греческой и грузинской поэзии.** Разговор о поэзии коснется шедевров, созданных поэтами. Это «Стена», «Город», «В ожидании варваров», «Итака» К. Кавафиса и стихотворение – молитва Г. Табидзе «Небесная лазурь или роза в песке», а также «Ветер дует».

Кавафис и Табидзе – это два гения, рождающие сладостные звуки поэзии. Они представляют две из стороны моей души: Табидзе – грузинской, Кавафис – греческой.

Поэты – почти современники, Кавафис – постарше. Как все настоящие поэты, К.Кавафис и Г. Табидзе – философы. Раздумья о жизни и смерти, о природе красоты и ее жизнеутверждающей роли – это темы поэтов.

Девизом к творчеству Кавафиса можно взять строки из стихотворения «Итака»: «Πως περασε η μερα! Πως περασαν τα χρονια!!» – «Как прошел день! Как пролетели годы!

Кавафис – греческий поэт египетской диаспоры, проживший основную часть своей жизни в Александрии, самом знаменитом создании Македонского. В этом античном городе царил дух философии и знаний, Александрийская философская школа и библиотека. Прошли века, но почва великого города была готова произвести нового гения. Им оказался К.Кавафис- скромный чиновник, создающий время от времени стихотворные шедевры, вероятно, тогда, когда хотелось излить душу, сформулировать, вербализовать свои эмоции и настроения. Думается, что внимание, уделяемое его поэзии, в первую очередь изумило самого автора, вряд ли причислявшего себя к поэтам, тем более выдающимся или гениальным. Ведь поэты – пророки, посланцы небес, выражающие связь «слова и неба».

Проходит жизнь. Что ждет человека на этом протяженном пути? Герой Кавафиса («Н τειχη – Стена», 1897») размышляет, льется «поток сознания»: Мир – клетка.

*Все загорожено стенами. Они построены тихо, незаметно, неосязаемо. Не было слышно ни звука, ни грохота. Отчаяние охватывает меня: как же я не смог проследить, как воздвигали стены?.. Как же быть, так много нужно сделать за их границами. Думать ни о чем невозможно: ум занят только этой круговой стеной (букв. ум съедает эта стена). Незаметно меня отторгли (букв. закрыли от этого мира) (Каваφης 2004 :19).*

Стены кругом, препятствия, невозможность выйти на простор. Тщетно пытается человек выйти за их пределы, вдохнуть воздух свободы, а то и воли. Этот лабиринт не преодолеть.

Стихотворение Кавафиса «Н τειχη» – философское размышление – поданное в такой простой форме, что до глубинного смысла нужно добираться, ассоциируется с картинами художника И.Глазунова, посвященными тем же проблемам XX века – одиночеству, отсутствию свободы, потере человека в мировом пространстве.





Рис.1. И.Глазунов «Одиночество» (Фрагмент. 1963).

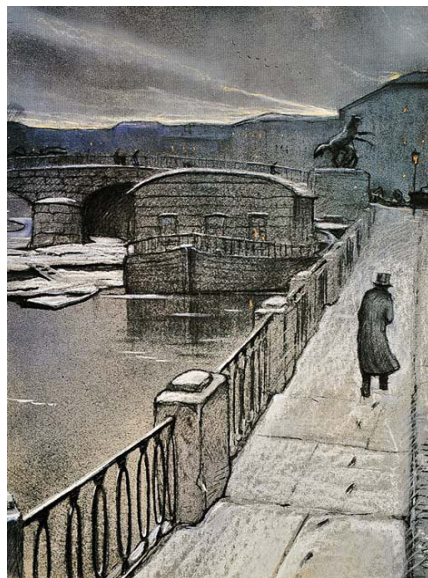


Рис.2. И.Глазунов. Набережная. Иллюстрация к роману Ф. М.Достоевского «Идиот» (1982)

На картине И.Глазунова «Одиночество» (Рис.1.) маленький человек, затерявшийся на фоне огромной лестницы, которая идет в небо. Или в никуда? Добредет ли он хоть до чего-нибудь? Чувство безысходности охватывает человека. И что его там ждет? Свинцовое небо, ни травки, ни дерева, ни стрекозы, ни воробья. Он совершенно один на фоне урбанистического пейзажа. Здесь стена вертикальная.

На другой картине И.Глазунова (Рис.2.) одинокий прохожий (князь Мышкин?) идет по мосту. Все то же свинцовое небо, нигде ни души, аккуратные следы по мокрому снегу. Конь, украшающий мост, напоминает некое зловещее чудище. Стена – ограда моста, горизонтальная, но так же отделяет человека от мира. Человек одинок, беспомощен, не представляет ценности для мира. Человек оторван от мира, окружен стенами, которые все время сужаются.

Таков трагический вывод. Как далеко такое понимание человека и его роли в мире от светлых и радостных идеалов античности: есть нечто прекрасное на земле – это человек! (Софокл)



Стихотворение К. Кавафиса «Н πόλις – Город» (1910) я учила наизусть в раскаленных от зноя Афинах.

Идет незримый диалог с невидимым собеседником. Возможно, разговаривают друг с другом две части раздвоенной души.

*Ты говоришь: я найду новую землю, новое море. Душа рвется наружу. Душа не хочет быть погребенной в болоте. Вокруг себя я вижу только руины, развалины своей жизни.*

Конец строфы заключает строка о виновнике хаоса – это сам лирический герой. Кольцо смыкается. Вторая строфа остужает пыл героя.

*Ты не найдешь ни нового моря, ни новой земли, ни лучшего города, чем тот, где ты живешь. Город окружит и поглотит тебя. Ты посидеешь в городе, меж домов, где ты ходишь. Всегда ты будешь возвращаться в этот город. На другое нечего надеяться. Для тебя нет улицы, нет корабля для того, чтобы отплыть в другой мир.*

Για τα αλλου – μη ελπισεις – δεν εχει πλοιο για σε, δεν εχει οδο (Н πόλις, σ.44)

*Придется умирать здесь: в этом маленьком уголке, на этой земле, где ты столько разрушил. (Кавафис 2004: 44)*

Есть ли возможность выйти за пределы рамок, дожидаться другой жизни? «Нет», – отвечает поэт. Нельзя найти другую землю и другое море. Нет корабля, который доставит страдальца в другой мир. Каждому суждено жить в том мире, который он так старательно разрушал, ходить по тем же улицам, сидеть, стариться и умереть в маленьком уголке земли, превращенном в руины. Вероятно, это разговор автора с самим собой. Но это и вопрос, обращенный к читателю. Это и надежда (при всей закономерности и некоторой безысходности ситуации) на то, что мир все-таки не будет уничтожен, будет спасен.

На несколько лет раньше было написано стихотворение «В ожидании варваров» – «Περιεροντας τους βαρβαρους» (1904).

Хочется напомнить, что стихотворение К. Кавафиса рождалось медленно, в глубоких раздумьях. «Nulla dies sine linea» – это не Кавафис, который вряд ли считал себя поэтом. Написано стихотворений немного, но очень высокого качества. Возможно, стихотворений было больше, но производился строжайший отбор, как в свое время у Леонардо, оставившем так мало картин.

Тем более ценно то, что написал Кавафис. Как глубоко его познание человека! Как человек ищет, за что бы укрыться, чтобы не отвечать, не принимать решения, поручить устранение своих трудностей другим!

Стихотворение начинается фразой:

Τὶ περιενοῦμε στὴν ἀγορὰ σὶναθροισμένοι, Ἐναεὶ οἱ βαρβαροὶ νὰ φθασοῦν στήθερα.

*Чего вы ждете на агоре в (богатых) нарядах? Варвары придут сегодня.*

Дальше идут вопросы, построенные в форме синтаксического параллелизма, на которые следует один и тот же ответ: все ждут варваров. Нарастает напряжение, волнение народа усиливается, беспокойство и страх нарастают. В ожидании варваров замерла вся жизнь.

*Почему не выпускает законы синклит?*

*Почему на троне разодетый царь?*

*Почему преторы в красных торжественных одеждах, а запястья и пальцы украшены драгоценностями?*

*Почему с речами не выступают риторы?*

*Почему все возвращаются домой?*

*Настала ночь, а варваров не видно.*

Все стихотворение построено на повторах, строки начинаются с анафоры «почему», градация достигает крещендо:

*Люди вернулись с границ (империи) и сообщили, что варвары уже не существуют. А что же делать теперь? Ведь варвары были хоть каким-то решением, исходом из проблем!*

*Καὶ τῶρα τί θὰ γένομε χωρὶς βαρβαροῦς.*

*Οἱ ἀνθρώποι αὐτοὶ ἦσαν μὴ κάποια λύσις.* («Περιενοῦντας τοὺς βαρβαροῦς», 34)

Какова цель жизни? Возможно, провести все время, отведенное судьбой, в ожидании варваров? Именно такое течение жизни предлагает поэт. Варвары – это верховная, почти мифическая власть, которой надо угождать, от которой надо прятаться, перед которой надо отчитываться. Но не в этом ужас предлагаемых обстоятельств. Наступает день, когда ты не можешь дождаться варваров, когда не перед кем отчитываться, лебезить, пресмыкаться. Потому что варваров нет. И никогда не было. И жизнь прожита в напрасном ожидании. Вне свободы и воли. И потому человек несчастен

Такие глубокие мысли! Суровая поэзия, которая отрезвляет, не дает покоя, а, напротив, призывает к действию.

Жизнь проходит...Надо набираться мужества, не следовать за иллюзиями, беречь землю, возвращаться на родину, понимая, что, как бы ты высоко не взлетел, опорой служила родная земля, родина, даже если это неказистый пустынный остров («Ithaki -Итака»).

В своей поэзии К. Кавафис опирается на богатство мифов Греции. А так как азбукой мифов владеет каждый с детства, зашифрованные образы очень понятны; они углубляют наши представления о мире.

Форма стихов почти примитивная. Они легко переводятся на другие языки, легко читаются. Не имеют рифмы. Не перегружены образами, а, напротив, сфокусированы на едином действии, на судьбе одного героя, на одном событии из его жизни (единство действия по Аристотелю).

Не считая себя поэтом, не претендуя ни на какие премии, ни на особое положение в мире поэзии, К. Кавафис умел создать свой мир мыслей и чувств. Без его поэзии картина интеллектуального мира XX века была бы беднее. **К Кавафис – самый переводимый поэт современной Греции.**

Для Грузии поэт такого масштаба – Галактион Табидзе, блистательный представитель нового времени, Серебряного века. В оценке творчества поэта удивительно сочеталась любовь простого народа и высокая оценка его поэзии изощренными критиками, опытными мастерами, знатоками и теоретиками литературы.

Это гений XX века, вся поэзия которого пронизана солнцем и высокой духовностью. Само предвкушение разговора о стихотворениях Галактиона предвещает счастье. Девизом поэта может послужить название одного из его стихотворений: «**პოეზია უპირველეს ყოვლისა**» (букв. Во-первых поэзия или Поэзия превыше всего).

Как и К. Кавафис, Г. Табидзе – легендарная личность. Есть в Грузии прекрасная традиция называть любимых, наиболее одаренных людей только по имени. Когда говоришь Галактион, то приближаешься к искусству поэзии.

Одно дело, когда литературные критики научно доказывают ценность поэтического создания, выстраивают табель о рангах. Другое, когда поэта гением считает твой отец, брат.. Наш старинный сосед с восторгом рассказывал о совместной пирушке с Галактионом на дезертирском базаре в Тбилиси. Импровизированным пиршественным столом служило дно бочки.

Что особенного было в Галактионе? Почему перед его талантом преклонялись люди? Оказывается, здесь, среди простого народа, он импровизировал, произносил тосты – стихотворения. А «простой народ» не так прост, имеет тягу к поэзии, способен отличить высокую поэзию от рифмоплетства.

Как очень одаренный человек, Галактион знал себе цену, чувствовал любовь и поддержку своего народа, как бы к нему не относились официальные власти. Недаром на памятнике на Мтацминде (Святой горе) Галактион предстает с высоко поднятой головой, служа олицетворением поэзии, украшая Пантеон.

Читая стихи Галактиона, испытываешь гедонистическое чувство. Даже когда стихотворные строки вызывают слезы – о сломанной судьбе, не сложившейся любви, одиночестве, потерянных друзьях...

Нет сомнения в том, что поэзия непереводаима. Знание языков нужно не только для того, чтобы решать определенные материальные проблемы. Язык следует изучать для знакомства и освоения духовного богатства народа – вот это была бы глобализация!

К счастью, мне дана возможность наслаждаться поэзией К. Кавафиса и Г. Табидзе не в переводах, даже лучших. Есть возможность вживаться в поэзию, становиться единым целым с художником, вдыхать аромат звуков и образов, созданных гениями.

У И.Абашидзе есть высказывание о том, что слова ранят и убивают нас, и только поэзия вылечивает эти раны и дает возможность жить. Жизнь в мире высших сфер, по-видимому, и залечивала душевные раны поэта. Было ли присуще одиночество поэту? Была ли трагедийность в ощущении жизни? Можно утверждать, что путь, пройденный поэтом, содержал эти тяжелейшие состояния. Более того, все отобразалось в поэзии – истинной жизни каждого великого поэта.

Стихотворение Г. Табидзе «*სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში*» – «Небесная лазурь или роза в песке» посвящено судьбе поэта. (გაბობე 1989: 18-21) Это стихотворение-молитва. Поэт обращается к Богородице: «мать божия, солнце Мария!». Здесь в первой же строке, сочетается вера в Марию как мать Христа и древние верования в то, что у каждого из живущих имеется свое солнце – покровитель, оберегающее человека на земле.

*Мать Божия, солнце Мария! Мой жизненный путь – это сон, как роза в мокром песке и лазурь далекого неба.*

*Сумрак окутывает горы, и если когда-нибудь наступит рассвет, я – проведший бессонную ночь, немного пьяный, как усталая женщина, подойду к иконам. (В храме) я прильну к молитвенным дверям. И когда луч солнца осветит алтарь, я скажу: я пришел, как раненый лебедь, я принес свои уставшие руки и израненное лицо.*

*Посмотри! Насладись! Мой огненный взор сменился слезами.*

*Так вот какова судьба поэта! Дух мой умирает, как бабочка.*

*Где дух счастья? Алигьери – в раю, я же покрыт адом. И когда на дороге, проклятой судьбой, появится тень смерти, ко мне не придет воспоминание о тебе. Я сложу руки, и с грохотом промчат меня быстрые кони. Проведший бессонную ночь и немного пьяный, я отдохну в своей могиле.*

*Матерь Божия, солнце Мария! Мой жизненный путь – это сон, как роза в мокром песке и лазурь далекого неба.*

Все стихотворение начинается и завершается обращением к деве Марии, заключаясь в кольце, мольбой и просьбой не оставить его одного с бедами жизни, пощадить, полюбить, оценить его дар, которому он служил всю жизнь.

Повторы (*проведший бессонную ночь, немного пьяный*), развитие действия по спирали до состояния крещендо. Поэт сравнивает себя с лебедем, свой дух – с легкокрылой бабочкой. Свою судьбу он мерит по судьбе Данте, которого помещает в рай – скрытая надежда, что и он достоин рая, ад на земле сменится блаженством.

Тьма обычно сменяется рассветом. Галактион как будто сомневается и в законах природы. «და თუ როგორმე ისევ გათენდა...» – «и если как-нибудь наступит рассвет»...

Думается, это одна из черт модернизма – неуверенность в очевидном. Поток сознания, обрывков мыслей как нельзя лучше характеризует неуверенность, растерянность, одиночество лирического героя.

Одиночество Г. Табидзе тоже особенное. Кроме общечеловеческого значения оно несет и печать личности поэта, его конкретные переживания.

Есть маленький шедевр, жемчужина поэзии, как бусинка в ожерелье поэтических творений. Это стихотворение «ქარი ჰქრის» – «Дует ветер». (ჭაბოძე 1989: 149). В стихотворении всего десять строк, первая и последняя строка повторяются, усиливая образ сильного ветра. 3, 5, 8 строки построены на синтаксическом параллелизме, в 4 строке рефреном идут строки «где же ты» (სად ხარ) и повторяются три раза. Звукопись построена так мастерски, что люди, не знающие грузинский язык, определяют на слух время года – осень – имитацию шуршанья листьев.

*Одиночество, поиск любимой... Плачет природа, образ любимой преследует поэта, далекое небо просеивает туманные мысли... И дует ветер...*

Одиночество – вот его эскизный набросок. Да, тяжок путь, и просвета нет впереди. Возможно, только музыка стиха, ритм молитвы придает

преlestь бытию, и ты горюешь вместе с поэтом, но и наслаждаешься музыкой грузинского языка, тебя завораживает талант поэта, мастерство оратора, великого знатока законов стихосложения, человеческого духа, ведущего его в лазурные высоты. Такая поэзия и тебя не оставляет на земле, и тебя поднимает ввысь.

Кавафис и Табидзе ... Своеобразие и творческую высоту поэтов хотелось показать на материале выдающихся текстов, философских раздумий, обнажавших душу создателей. Тексты их стихов – украшение мировой литературы. Гармония поэтических созданий врачует душу читателя, возвращает к истокам возникновения Вселенной.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Καβαφис 2004:** *Καβαφис Κ. Η τελευτη. Απαντα ποιητικα.* Αθινα: 2004. Σ.19 (Кавафис К. Стена. Поэтический сборник. Афины: 2004. С. 19).

**Καβαφис 2004:** *Καβαφис Κ. Περιμενοντασ τουσ βαρβαρουσ. Απαντα ποιητικα.* Αθινα: 2004. Σ.34 (Кавафис К. В ожидании варваров. Поэтический сборник. Афины, 2004. С. 34).

**Καβαφис 2004:** *Καβαφис Κ. Η πολισ. Απαντα ποιητικα.* Αθινα: 2004. Σ.43 (Кавафис К. Город. Поэтический сборник. Афины: 2004. С.43).

**Καβαφис 2004:** *Καβαφис Κ. Ιθακι. Απαντα ποιητικα.* Αθινα: 2004. Σ.52-53 (Кавафис К. Итака. Поэтический сборник. Афины: 2004. С.52-53)

**ტაბიძე 1989:** ტაბიძე გ. *სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში. შადრევნების ვედრება.* თბილისი: ცოდნა, 1989, გვ. 18-21 (Табидзе Г. Небесная лазурь или роза в песке. Мольба фонтанов. Тбилиси: Цодна, 1989. С.18-21).

**ტაბიძე 1989:** ტაბიძე გ. *ქარი ჰქრის. შადრევნების ვედრება.* თბილისი: ცოდნა, 1989, გვ. 149 (Табидзе Г. Ветер дует. Мольба фонтанов. Тбилиси: Цодна, 1989, С.149).

#### GLEB MASLOV

*Italy, Forli*

*Alma Mater Studiorum Università di Bologna*

#### Musicality as an Aesthetic Norm of Symbolist Poetry

Vyacheslav Ivanov and Paul Valéry insisted that real pole of attraction for the adherents of Symbolism was, paradoxically, not the concept of a symbol, but aspiration to likening of poetry to music. Of course, the high status of music in the Symbolist doctrine can be explained with influence of ideas of Wagner, Nietzsche and Schopenhauer. Musicality for Alexander Blok is not only a desired limit a

verse technique, i.e. purely literary phenomenon. It becomes the ontological principle, satisfying the ambition of the Russian symbolism to be the universal world outlook theory. Nevertheless Belyj considered music as very dangerous element of culture for the epistemological aims of mankind.

*Key words: Russian symbolism, musicality, philosophy of literature*

**Г.Н. МАСЛОВ**

*Италия, Форли*

*Болонский университет*

### **Музыкальность как эстетическая норма символистской поэзии**

Несколько лет назад один иностранный профессор-филолог в частной беседе высказал озадачившее меня суждение, что уже давно для уха его соотечественников рифма в стихах звучит как атрибут весьма старомодный. Конечно, повсеместно утвердившийся в XX веке верлибр совершенно меняет ситуацию в дихотомии «стихи-проза» и формирует новое поколение читателей. Но автору этих строк представляется ничуть не устаревшей мысль Брюсова: «Слова, включенные в тесный размер стихотворения, столь же отличаются от обычной речи, <...> как статуи Фидия и Микеланджело от диких скал Пароса и каменоломней Каррары. Стихи, переложённые прозой, даже хорошей прозой, умирают» (Брюсов 1905: 9-10). Таким образом, эстетическая ценность идей стиха самих по себе, идей, оторванных от мелодии, представлялась весьма сомнительной. Если условно назвать «музыкальностью» ту фундаментальную характеристику стиха, что изымает его из области прозаического, то с грустью надо признать и справедливость слов Поля Валери о музыке в поэзии: «для одних она неразличима, для большинства – несущественна» (Валери 1993: 303).

Заявляя о своем дистанцировании от тенденций вытеснения рифмы и ритма из ткани стиха, я попытаюсь проследить развитие темы взаимоотношения поэзии и музыки в русском символизме, находившегося в постоянном диалоге с европейской культурой.

Обращая подводящий итоги взгляд на эволюцию символистского движения из тридцатых годов прошлого века, Валери настаивает, что подлинным полюсом притяжения и конституирующим принципом для будущих адептов символизма являлась, парадоксальным образом, не концепция символа, а стремление к уподоблению поэзии музыке: «То, что

нарекли *символизмом*, попросту сводится к общему для многих поэтических семейств (причем семейств враждующих) стремлению «забрать у Музыки свое добро». <...> Мы были вскормлены музыкой, и наши литературные головы мечтали лишь об одном: достичь в языке почти тех же эффектов, какие рождали в нашем чувствующем существе возбудители чисто звуковые». (Валери 1993: 286-287). Это ретроспективное признание побуждает прояснить круг тех проблем, которые, скорее всего, не имеют окончательного решения, и все-таки являются постоянной темой дискуссий, поводом для интеллектуального беспокойства. Пусть в случае с символистской поэзией речь идет не о попытке расширить свою область – словесного творчества, но, в пределе, – совпасть с иной областью, с музыкой. Но оставалась ли для символистов поэзия самодостаточной формой искусства, если ее эстетическая ценность измерялась степенью музыкальности? И почему – не степенью живописности, например? Можно ли вообще сопоставить побуждающую силу разных искусств, и, если музыка так увлекла поэтов в свою стихию, то возможно ли отыскать механизмы такого реагирования в рамках психологических или онтологических доктрин? На наш взгляд, к опыту симбиоза поэзии и музыки символистов подтолкнул поиск наиболее эффективных способов эмоционального воздействия словом. Существует много разных взглядов на ведущую задачу тех или иных форм общественного сознания (науки, искусства, религии). Некоторые считают познание ведущей задачей для всех указанных продуктов человеческой деятельности, в том числе – художественного творчества. Например, такой позиции следует один из теоретиков русского символизма, Эллис: «В чем же сущность художественного творчества вообще? На это можно без затруднений дать один ответ, – сущность художественного творчества по существу та же, что и сущность всех внешних выводов душевной деятельности, – *познание*» (Эллис 1909: 59). Представляется, однако, что при несомненном присутствии познавательного компонента во всех сферах человеческой деятельности, познание является ведущей задачей только науки. И не познавательные цели – центральные для религиозного отношения к жизни, но (по крайней мере – в рамках сотериологических религий) – задача спасения. Сущность искусства, особенно в рамках эстетических тенденций начала XX века, можно определить как *технологию эмоционального заражения*. Рассмотренные в этой перспективе, становятся понятными попытки превратить стих в инструмент психотехники: необходимо было достичь «звучности столь совершенной и напряженности столь проникающей, которые уподобят стих в восхитительную музыкальную фразу и вместе с тем магическое заклинание» (Иванов 1936).



Важно отметить, что теоретическое обоснование своей концепции русский символизм ищет не на путях психологии, но – метафизики. На символистов в этом отношении исключительное влияние оказал Шопенгауэр, но, чтобы очень кратко обрисовать его концепцию, необходимо обратиться к исходному теоретическому ядру его философии, к «Критике чистого разума» Иммануила Канта. Кант указывает, что поскольку человек познает окружающий мир с помощью чувств, то он всегда остается на уровне явления, феномена, никогда не проникая к тому, что порождает этот феномен, к ноуменальному, к вещи-в-себе, к миру, как он есть на самом деле. Использование приборов не меняет ситуацию: они – лишь более или менее сильные очки, фильтры восприятия, которые оставляют нас на уровне феноменального. Шопенгауэр обнаруживает лазейку в ноуменальное. Он утверждает, что вещь-в-себе открывается при углублении человека в себя самого. Открывается как Воля, неуправляемая стихия, не подотчетная разуму, а музыка является наилучшей, наиболее очищенной репрезентацией Воли, поскольку дальше других искусств отстоит от пространственного выражения, от феноменального.

Отголоски этой концепции находим в статье Андрея Белого «Формы Искусства». В этой работе Белый по стопам Шопенгауэра выделяет пять форм искусства, три – пространственные (архитектура, скульптура, живопись), поэзия (четвертая по счету) – мост между пространственным и временным. И, наконец, пятая форма, временная: музыка. Статья Белого нашла живейший отклик у Александра Блока, что положило начало их переписке. Первое письмо Александра Блока Андрею Белому – о музыке и поэзии. Блок сразу же разделяет музыку как композиторское или исполнительское искусство (он признается: «...От природы лишен всякого музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке как искусстве ни с какой стороны» (Белый 2001: 15)), и музыку как интуитивный опыт, как голос, поющий внутри. Трактую статью Белого в апокалиптическом ключе, Блок склонен отказать музыке концертного зала в праве представлять последнюю реальность: «Какая это музыка, там, в конце? Под «формой» ли она искусства?» (Там же: 16). Через всю жизнь Блок пронесит убежденность, что его внутренний поэтический голос и есть та предельная, финальная, музыка ноуменального. Иногда Блок этот внутренний голос отождествлял не с музыкой вообще, но только с одним ее аспектом – ритмом. Наиболее показательным здесь является признание, сделанное в последний год жизни 7 февраля 1921 в наброске к статье «О назначении поэта»: «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт, это – <...> носитель ритма» (Блок 1960-1963, 7: 405). В мировоззрении Александра Блока ритм,

открытый лишь лирику, представляется руководящим принципом мирового процесса, исторической и даже антропологической эволюции. Таким образом, в символизме Блока музыкальность и ритм являются не только желанным пределом техники стиха, феномена чисто литературного. Они становятся метафизическим принципом, удовлетворяя претензии русского символизма на универсальную мировоззренческую теорию. Котик Летаев, автобиографический герой Белого, утверждал, что жил в стране ритмов до рождения (Белый 1990, 2: 347). Особенный интерес к ритму как опорной структуре, матрице, на основе которой и проявляется мир, был подстегнут в среде поэтов открытиями, совершенными в естествознании, прежде всего, в учении о резонансе и звуке Германа фон Гельмгольца, и в теории Германа Герца об электромагнитизме, где постулируется волновая (а значит – ритмически воспроизводящаяся) природа мира. Лакюзон писал: «Ритм состоит не в цезуре и не в разделении на строфы. Лет пятьдесят тому назад мы не могли бы доказать это, как теперь. Но теория гармоник Гельмгольца и еще более недавняя теория волн Герца, лучей Рентгена и некоторые другие из области биологии—глубоко уяснили нам это» (цит. по: Ghil 1904: 24). Столь всепроникающее присутствие ритма подталкивает поэтов обратить поэзию на службу познанию. В программной статье первого номера журнала *Ecrits pour l'art* заявлялось, что «Поэзия должна стать индуктивным познанием мира, выраженным в ритме» (В журналах и газетах 1905). Рене Гиль отстаивал идею о том, что поэтическое внушение рождается из союза трех элементов – идеографического, фонетического и ритмического (при этом ритм манифестируется также в графической репрезентации стиха) (Ghil 1905: 54).

Но все-таки – можно ли говорить о превосходстве музыки над поэзией в сознании символистов? В отношении некоторых поэтов утвердительный ответ возможен, для других эта тенденция справедлива только на определенных этапах их творческого развития. Блок в 1903 году пишет Белому: « Поэзия стоя рядом с музыкой, окрыляется ей и сама чует устремленное тяготение к последней, как будто две точки селятся сбжаться, избирая кратчайшее расстояние (символ поэзии – прямая), в одну (символ музыки)» (Белый 2001: 30). Блок полагает, что в благоприятных условиях, когда поэт нашел себя и, одновременно, совпал со своей эпохой, поэзия все более будет приближаться к музыке и, в пределе, «четвертое искусство» по классификации из упомянутого реферата Белого, исчезнет. (Белый 2001: 31). Столь оптимистический взгляд на гармонию поэта со своей эпохой через 18 лет сменился горьким пророчеством о гибели творца, «как инструмента, который ржавеет и теряет звучность в условиях окружающей внешней

жизни» (Блок 1960-1963, 7: 405). Но не представляет ли сама музыка в силу своего приближения к ноуменальному анти-витальную опасность? Не является ли эта цитадель высшей гармонии враждебной человеческой природе, и, возможно, лишаящей жизненных сил? Подобное подозрительное отношение к искусству как феномену не – или даже античеловеческому не лишено оснований. Для некоторых дегуманизация искусства является признаком прогресса (Ортега-и-Гассет, 1991), для других – упадка (Вейдле 1937). Есть убеждение, что искусство, смешанное с жизнью, действует на нее отравляюще (Якимец 2002). Цветаева, вспоминая культ музыки, созданный в доме ее матерью, писала: «Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски» (Цветаева 1994-1995, 5: 14).

В 1907 году Андрей Белый публикует в журнале «Весы» острополюемическую статью «Против музыки». В этой работе все ранее провозглашенные признаки превосходства музыки над другими видами искусства объявляются опасными для человека, т. к. музыка «смысл жизни – слова имена и поступки (т. е. выразимое в воплотимом -Г.М.)- претворяет в смысл бессловесный, безымянный, бездейственный – в бессмысленный смысл» (Белый 1907: 58). Белый ударяет по гносеологическому и семиотическому аспекту музыки, ведь примечательно отсутствие фиксированного значения музыкальной фразы, общего для всех слушателей, неизменного во времени, интересубъективного. Потому поэту кажется, что музыку нельзя сделать фундаментом таких ценностей человеческой культуры, как честность и верность (они могут опираться лишь на слово, на имя). Музыка – «беспутный, бесчестный кумир», она «завлекает невоплотимым от реальных глубин, чтобы унижить, расслабить, развратить и ничего не дать взамен» (там же). Кроме того, Белый уверен в губительном воздействии музыки на героические элементы в душе каждого человека: музыка позволяет мещанам в концертном зале, сидя в удобном кресле, наполниться «заемным величием, не ими пережитым», чтобы затем снова продолжить свое тривиальное существование. «Концертный зал – громоотвод геройства» (там же). Меломанов Белый уподобляет алкоголикам, компенсирующим свою никчемность иллюзией. Но подобные упреки можно обратить ко всем искусствам ввиду того, что они способны на психотерапевтическое воздействие (начиная с феномена катарсиса). Однако, поскольку Русский символизм не ограничивал свои задачи областью только литературы, но осознавал себя как художественный проект, нацеленный на тотальное преобразование жизни и природы человека средствами искусства (то есть, ставил задачи не только в сфере

эстетики, но и в сфере прагматики), Белый справедливо беспокоится о возможном упадке деятельностного и познавательного импульса в человеке как нежелательного эффекта погружения в стихию музыки. В этой связи он, фактически, отказывается от провозглашенной идеи, обсуждаемой в ранней переписке с Блоком – об уподоблении поэзии музыке, ведь «не слова, имена и пути должна она претворять в музыкально-безликое ничто, а, наоборот: вернуть словам, именам и путям то, что она наворовала у них» (Белый 1907: 60).

Выходит, «брак» поэзии и музыки, и, шире, словесного и музыкального, должен быть расторгнут и «имущество» разделено? Ни в коем случае! На наш взгляд, взаимное притяжение, но с сохранением границы между этими искусствами и есть залог их существования. Самоуничтожительной тенденцией в поэзии представляется попытка лишить слово смыслового компонента, обратив стих в игру лишь фонетических эффектов от сочетания звуков и ритмов (как, например, в знаменитом «Дыр бул щыл» Крученых). Но и за отказом от музыкальности следует превращение в прозу. В наиболее совершенных формах поэзия устремляется к границе своих владений, и там подходит к сферам других искусств. Именно высочайшее напряжение между словесным и музыкальным, как натянутая струна, сообщает жизнь поэзии, и выбор в пользу лишь одной из точек притяжения лишит ее голоса.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Белый 2001:** Белый Андрей. *Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919*. Москва: Прогресс -Плеяда, 2001.

Белый 1904: Белый, Андрей. „Маска“. *Весы*, 6 (1904): 6-15.

**Белый 1990:** Белый, Андрей. *Сочинения. В 2-х т.* Москва: Художественная литература.

**Блок 1960-1963:** Блок, А. А. *Собрание сочинений в 8 т.* Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1960-1963.

**Брюсов 1905:** Брюсов, Валерий. „Фиалки в тигеле“. *Весы*, 7 (1905): 9-17.

**Бугаев 1907:** Бугаев, Борис. „На перевале. VI. Против музыки“. *Весы*, 3 (1907): 57-60.

**Бугаев 1902:** Бугаев, Борис. „Формы искусства“. *Мир Искусства*. 12 (1902).

**Валери 1993:** Валери, Поль. *Об искусстве*. Москва: Искусство, 1993.

**Вейдле 1937:** Вейдле В. В. *Умирание Искусства*. Париж, 1935

**В журналах и газетах 1905:** „В журналах и газетах. Ecrits pour l'art“. *Весы*, 4 (1905): 69.

**Иванов 1905:** Иванов, В. «О „Химерах“ Андрея Белого». *Весы*, 7 (1905): 51-52.

**Иванов 1904:** Иванов, Вячеслав. <Рец. на:> Tancrede de-Visan. *Paysages introspectifs*. Paris, 1904. Henri Jouve, éditeur. *Весы*, 10 (1904): 63-65.

- Из журналов 1907:** „Из журналов“. *Весы*, 9 (1907): 96-98.
- Ортега-и-Гассет 1991:** Ортега-и-Гассет, Хосе. „Дегуманизация искусства“. Ортега-и-Гассет, Хосе. *Эстетика. Философия культуры*. Москва: Искусство, 1991.
- Цветаева 1994-1995:** Цветаева, Марина. *Собрание сочинений. В 7 томах*. Москва: Эллис Лак, 1994-1995.
- Эллис 1909:** Эллис. „Итоги символизма“. *Весы*, 7 (1909): 55- 74.
- Якимец 2002:** Якимец, К.И. „Флакончик“. *Вопросы философии*, 6 (2002): 137-148.
- Ghil 1904:** Ghil, René. „Письма о поэзии“. *Весы*, 6 (1904): 16-29.
- Ghil 1905:** Ghil, René. „Письма о французской поэзии. V. Танкред де-Визан“. *Весы*, 3 (1905): 48-54.
- Hochschüler 1904:** Hochschüler, Max. „Письмо из Байрейта“. *Весы*, 9 (1904): 39-46.
- Ivanov 1936:** Ivanov, Venceslao. „Simbolismo“. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Vol. 31: Scar-Soc*, Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, 1936.
- Valéry 1939:** Valéry, Paul. *Existence du Symbolisme*. Maastricht, 1939

## WIESNA MOND-KOZŁOWSKA

*Poland, Krakow*

*free lancer, comparative aesthetics*

### **Ideology of Ulysses by James Joyce. Defining the Nature of Modernistic Experience of the World: the Stream of Consciousness and the Use of Myth that Challenge Traditional Representation**

*Dedicated with gratitude to my Georgian friend Noemi Tarzian of Tbilisi.*

The paper investigates ideology of *Ulysses* meant as a network of a variety of historical, social and aesthetic factors whose examination allows to infer the meaning of the modernistic literary form invented by James for his novel, namely a function of the stream of consciousness and references to myth, paralleled with prevalent deconstructing linguistic strategies applied by the Irish author in picturing the reality of the Western civilization he existentially experienced and artistically witnessed.

**Key words:** aesthetics of modernism, cognition & aesthetics, traditional representation versus non-figurative arts, national identity, self-knowledge, stream of consciousness, myth, crisis of metaphysical feelings

## Introduction

Modernism, considered as international tendency in the arts that was persistently and uncompromisingly experimental, spreads from the last decade of the 19th century to the post-war years. Having been originated in cosmopolitan circles of the Western world to mention at one stroke Vienna, Munich, Prague, Moscow, London and Paris, New York and Chicago, it has embraced a wide range of artistic movements such as Symbolism, Impressionism, Post-impressionism, Futurism, Constructivism, Imagism, Vorticism, Expressionism, Dada and Surrealism. One recognizes it easily by its distinguished opposition to traditional forms of art and modernist artist idiosyncratic aesthetic perceptions. However Herbert Read in his *Art Now* of 1933\* wrote that “modernism is not so much a revolution, which implies a turning over, even a turning back, but rather a break-up, a devolution, some would say a dissolution. Its character is catastrophic.”

In my paper I am going to discuss a literary technique called stream of consciousness as bound up with mythical thinking. Doubtless it became strikingly important with the rise of Modernism in the 20th century, and was significantly used by Irish modernist novelist James Joyce, 1882-1941, to represent characters' thoughts and sense impression in his novel of 1922, *Ulysses*. To be exact and precise it was William James (1849-1910) who first used the term in his *Principles of Psychology* (of 1890)\*\* in order to describe the random flux of conscious and sub-conscious thoughts and impressions in the mind, which was later paralleled with Bergson's account (1889) of the *élan vital*.

Firstly, I will identify four main types of the technique in the very novel by Joyce, namely 1. soliloquy, 2. omniscient narration of mental processes, 3, 4. direct and indirect interior monologue. Secondly, I contextualize the artistic and cognitive need of this form of expression, the highly self-conscious manipulation of form, putting it in the frame of historical and political situation of Europe at the turn of the 19th and 20th century. This step is necessary to set up some ideology behind aesthetics .

---

\* Herbert Read, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting & Sculpture*, 2nd rev.ed., London 1936.

\*\* William James, *Principles of Psychology*, vol.1&2, Harvard University Press 1981



**IL.1** University College Dublin B.A. degree class of 1902,  
James Joyce standing second from left. University College Dublin Library.

### **Ideological framing of modernism**

*Ulysses* by James Joyce, a highly evocative novel not only it revives the mythical paradigm of the human pilgrimic existence on the Earth, as epitomized in the figure of the Greek hero, Odysseus, but it as well raises a question about significance and weight of Hebrew and Christian legacy that shaped predominantly the Western civilization. Several issues in this regard were poised by James Joyce in 1906, which is a date assumed for the occurrence of the basic idea called *Ulysses* of which serial publication began in 1918 in the New York magazine *The Little Review*, edited by Margaret Anderson Heap. Parallel to a dilemma on the essence of the European identity and spirituality unfolding across the novel, the Irish thread is being weaved into the epic, adding a rich flavour to this literary work written by an Irish author, apparently uprooted from his native language\*, which was replaced in him by English and other fifteen languages he

---

\* There is a perpetual debate over Joyce's competence of English. I hold the opinion that English was his acquired language, not a native one. His homeland tongue was Gaelic, which he refused developing from obvious however not fully acceptable reasons. Replacing Gaelic with English seems to be very pragmatic move, as it brought the author the world wide recognition. Gaelic epitomized ancient Irish tradition, myths and social archetypes and seemingly it

is believed to have known. In Joyce's time Ireland, a country standing out by its powerful and unique Celtic-Christian culture, has been suffering hard from material, social and mental backwardness as she was conquered, colonized and exploited severely by the British imperialists. Obviously we should not overlook the very significant fact that that *modernism* as a movement constituting European art and culture had been thriving in the wider context of social and political fermentation that swept Europe at the turn of the centuries. The vital factor in the stream of changes were urges of the many subdued nations to redeem their individual freedom and build up an independent both ethnic and state identity. In the matter of fact the Irish, similar to Poles, Lithuanians, Georgians and many others, were struggling not only to regain their individual state identity but to define and develop a true national self hood as well. This in turn, as *condition sine qua non*, might allow a free citizen to delve unrestrictedly on their human nature which always reminds an unsolvable conundrum .

Ireland redeemed its political independence through Easter Rising of 1916. Sadly enough the country has still been torn in pieces by a perpetual civil war, the situation being an off spring of the Isle's political division by the British colonizers into Northern Ireland with Belfast capital city and the remaining Ireland proper with Dublin to be their national metropolis. James Joyce, a devoted pacifist by nature, having left his homeland in 1904, was fighting for the Irish case in his own way through his writing, as evidenced by some poignant wording about his mother land traced rightly in "Ulysses" :

*Unspeakable things happen in the land of Erin or more : Erin , green gem of the silver sea.\**

---

had not been neither fully understood nor admired by Joyce. The language games, play of words and neologism resourcefulness and brilliancy in English advocate Joyce's fascination of the foreign language he was just acquiring. It would be extremely main's interesting to develop this issue on the ground of psycholinguistics by posing a question about innate and inherited linguistic capacities.

\* p.110, Ulysess, ed. Cedric Watts, Wordsworth Classics 2010.





**IL.2** Ireland *versus* Great Britain, with an emblem of Erin, indicating an artistic genius of the ancient Irish Celtic civilization. In Rosalia Graglia, *Irlandia*, p.15, Ars Polonia 1997.

Although Joyce was considered a British citizen, he was not an conscript during the First World War for Irish local government succeeded in refusing being involved into the First World War. As a result this rare breed of carnage was experienced by the Irish writer from the third person perspective solely.

### **Aesthetics of Modernism**

The Polish equivalent for modernism was aptly termed as *Młoda Polska*, the Young Poland, the term itself anticipating at the end of the 19th century the national and political resurrection of Poland which took place in 1918, after having been subdued by Russians, Germans and Austrians for almost 200 hundred years. Wiesław Juszczak, a Polish art historian, propounded a term modernism to embrace all phenomena in the Polish art that had been surfacing at the turn of the 19th and 20th century. The very term was introduced in the Polish literary criticism by Kazimierz Wyka, a literature historian, to separate early expressionism emerging in Poland around the year 1900. Now Juszczak claims that a primary feature of Modernism is a *synthetic symbolism* while by an early Expressionism he means evolution of Symbolism being a kind of transitory stage developing towards the consummate Expressionism. Indeed, in Juszczak thinking Symbol-

ism and Expressionism, taken as two parallel ways of perceiving, interpreting and expressing some human experience, they build up a modernistic attitude in arts, narrowed here for the purpose of my research to the realm of cognition and aesthetics. If we agreed that a term modernism could be exchangeable with a Symbolism and Expressionism it would be vital, while struggling to grasp intellectual and aesthetic content of the movement, to elucidate both terms. Well, by Symbolism we mean an aesthetic endeavor to wide generalizations and to synthesis. An artist using symbolic language appears to be a maker of a new synthesis in their attempt to grasp metaphysical content in a new way, presented justly through symbolism of their art works. A creative objective of symbolist artist is to reach the innermost essence of things being explored, in other words, to grasp inexpressible and conceptualize the most essential principles of existence. Symbolic way of expressing does not impose any rigorous aesthetic creative principles, on the contrary, artist were challenged by a postulate of still ever new formal novelty. A need of pursuing one's individual style of expression was of crucial importance. Freedom and expressiveness of one's individual style was highly praised. By contrast, realism was perceived as if putting the human soul and cognition in the middle of nowhere.

As for the expressionism, its most striking features are the following

1. Intensification of artistic utterance through growing expression.
2. Simplification of sharply contrasted forms that allows synthesis of meaning and maximizes expression in portraying various human psychic states and feelings, be it love, ecstasy or suffering.

The interwar period pointed to construction, order and harmony as the most essential factors of contemporary art, propounding by this a new concept of beauty meant as a system that is winding and interrelating all elements of artistic construction. A match of the two eminent artists, Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro, leading figures of the Polish interwar avant guard in the field of visual arts, claimed outright that “structuring thought is the most essential feature of the modern art”\*. This very statement instantiates strikingly primacy of non - figurative art over realistic representation in the most advanced artistic pursuits of the 20th century. As for the *Ulysses*, indeed, it is both the plot of the novel and its structure that generate an overall artistic/philosophical message of it. Thus from one hand we are challenged by sophisticated and resourceful neologisms, insightful compounds and reversed syntax, from another, the very structure of the work reveals an underlying parallel mythical meaning of what is happening in real life situation, most often rendered in meticulous reporting way, similar to aesthetics of hyper realism which enlarges a detail of the perceived world to disclose hidden significance of its totality.

---

\* in Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, p.29, Warszawa 1984.

### Mythical scaffolding of the novel

Not very obvious for all the readers some substantial relation between the Greek myth and Irish/English literary work in question was somehow artificially substantiated in 1930 by Joyce himself with the help of his literary critique Stuart Gilbert. They came up with a chart of eighteenth episodes. Each of them is allocated with 'its appropriate art, colour, symbol, technique and organ of the body. At the head of each chapter there is a title drawn from an episode of character of Homer's *Odyssey*.' \* Needless to say very few readers were satisfied on this structuring device, for the novel's reference to Homeric opus should not consist in elaborate thematic analogies between them, but it is expected, if at all, to reach archetypal and metaphysical realm of man's unconsciousness. Only then we may agree that characters' experiences and feelings might be regulated in an arcane way by some mythical structure or, here in turn more detectable, by a given subtext.

**Tabl.**

TITLE	SCENE	HOUR	ORGAN	ART	COLOUR	SYMBOL	TECHNIC
1. Telemachus	The Tower	8 a.m.		Theology	White, Gold	Heir	Narrative (young)
2. Nestor	The School	10 a.m.		History	Brown	Horse	Catechism (personal)
3. Proteus	The Strand	11 a.m.		Philology	Green	Tide	Monologue (male)
4. Calypso	The House	8 a.m.	Kidney	Economics	Orange	Nymph	Narrative (mature)
5. Lotus-eaters	The Bath	10 a.m.	Genitals	Botany, Chemistry	White, Black	Eucharist	Narcissism
6. Hades	The Graveyard	11 a.m.	Heart	Religion	Red	Caretaker	Incubism
7. Aeolus	The Newspaper	12 noon	Lungs	Rhetoric		Editor	Enthymemic
8. Lestrygonians	The Lunch	1 p.m.	Esophagus	Architecture		Constables	Peristaltic
9. Scylla and Charybdis	The Library	2 p.m.	Brain	Literature		Stratford, London	Dialectic
10. Wandering Rocks	The Streets	3 p.m.	Blood	Mechanics		Citizens	Labyrinth
11. Sirens	The Concert Room	4 p.m.	Ear	Music		Barmaids	<i>Fuga per canonem</i>
12. Cyclops	The Tavern	5 p.m.	Muscle	Politics	Grey, Blue	Fenian	Gigantism
13. Nausicaa	The Rocks	8 p.m.	Eye, Nose	Painting		Virgin	Tumescence, detumescence
14. Oxen of the Sun	The Hospital	10 p.m.	Womb	Medicine	White	Mothers	Embryonic development
15. Circe	The Brothel	12 mid-night	Locomotor Apparatus	Magic		Whore	Hallucination
16. Eumaeus	The Shelter	1 a.m.	Nerves	Navigation		Sailors	Narrative (old)
17. Ithaca	The House	2 a.m.	Skeleton	Science		Comets	Catechism (impersonal)
18. Penelope	The Bed		Flesh			Earth	Monologue (female)

Source: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, p. 38 (Penguin Books, Harmondsworth, 1963)

\* Declan Kiberd, Introduction, p.xxii, in *Ulysses*, Penguin Books, 1992.

Declan Kiberd, an Irish James Joyce scholar, refers to Friedrich Schlegel concept of mythical thinking while he is investigating Joyce's structuring strategy in *Ulysses*. Well, the German philosopher laments that evolutionary science and the higher criticism of the Age of Reason deprived Western man of all mythical explanation of the world, putting people in the environment bereft of ancient and Christian mythology. The French revolution put an end to all myth-making, instituting instead, Kiberd points out, the myth of modernity or the notion of perpetual renewal worded either 'make it anew' or 'permanent revolution'. Further, he reminds that human need to make myths is very deep rooted because they are symbolic projections of a society cultural and moral values together with figurings of its psychic state. According to Schlegel, ancient myths embodied people's immediate response to their physical experience and were not seen as fictive by their adherents. In comparison the new mythology is meant to be a new course and a kind of a vessel for the ancient eternal fountainhead of poetry. Moreover, Kiberd says that Schlegel standing on the verge of modernity in 1800 by asking 'Why should not, what has already been, emerge anew?' and 'Why not in a finer, greater manner' he foresaw the pervasive strategy of modernism which he describes as 'the liberation of a modern sensibility by an ancient myth and the resuscitation of an ancient myth by a modern sensibility.\* Schlegel's pronouncements are believed to have been accurate prediction of the self-critical recuperation of Homeric mythology in *Ulysses*, what guarantees 'neverchanging everchanging' world of Joyce's *opera magna* to appear homogeneous, despite its striking incoherency.\*\* This, however, is a brighter side of mythical figuration in *Ulysses* which had been written on the "Waste Land" of European civilization, as heralded pessimistically by Eliot in his poem and positively by Oscar Sprengher in his book entitled *Der Untergang des Abendlandes* of 1918. In the history of Western civilization, Christianity based, there have been many casual factors making inevitably a human soul hollow and sterile. It is difficult not to do justice to Terry Eagleton who states that 'in a world depleted of significance and subjectivity, myth can furnish just those ordering, reductive schemas necessary to elicit unity from chaos' by virtue of which in *Ulysses* 'every apparently random particular opens microcosmically into some portentous universal' \*\*\*

---

\* *Ibidem* p.xx-xxi

\*\* Terry Eagleton, *Ideology of Aesthetics*, pp. 318-319, Blackwell Publishing 1990.

\*\*\* *Ibidem*, p.319

### A stream of consciousness technique



IL.3 James Joyce, 1882-1941, phot. Gisèle Freund

The reality portrayed through solipsistic lenses of the main character of the novel, Leopold Bloom, seemingly Joyce's chief *porte parole*, is conveyed by combination of omniscient narration of mental processes and stream of consciousness be it soliloquy or direct/indirect interior monologue. Although characters do speak to each other, their dialogue does not meet a criterion of a real and constructive exchange of thoughts; the most exemplary is a curious and mutually reified relationship between Leopold Bloom and his wife, Molly, where she, an object of his bodily desires and he, her breakfast maker, do not communicate substantially indeed. Theirs it is not an exchange of ideas but rather a chain of parallel monologues which are unable to build authentic human connections. By this literary device, intentionally or by chance, James Joyce was successful in rendering the very condition of Western artistic elites' state of mind. They were religious, no doubt, but in their proper and individual way, unable to reach the core of Christianity from many reasons. To give an example, the official Church teaching in the catholic Ireland was discouraging and multiplying misunderstanding of Christian dogmas. Much earlier before, Jesus Christ's followers made His message not only obscure, but very distant as well from human existential needs. Strangely enough, the faithful are given some abstract and fantastic concept of Saint Mary and Saint Joseph kinship, bereft of any trace of eroticism, which here

is supposed to be sacred and vitally needed as an behavioural example to be followed by common people. Denying this, Roman catholic church caused a lot of trouble both in social customs and human psyche. It is not surprising at all that Joyce did suffer from all this privation of instruction. What is worse, he had been traumatized by the Jesuit being in charge of his education in the years 1888-1892 in a boarding school at Clongowes Wood College and later in the Belvedere College in Dublin (1893). As we recall, before dissolution or suppression of the order in 1773 by Pope Clement XIV, the Jesuit were perceived as extremely dogmatic, intellectually backwarded and proverbially hypocritical monks with many brilliant exemptions from this rule, no doubt. Joyce's portrayal of his Jesuit tutors bears a striking resemblance to that notorious image. I claim that overt obscenity and explicitness in *Ulysses* is a kind of direct response to suppressed although natural and undeniable eroticism easily thinkable in the life of Saint Mary, Saint Joseph and Jesus Christ Himself, removed devastatingly from official church *Magisterium*. Indeed, it is a sheer mystery, that makes one bow a head in the act of deep veneration. However inventing fables on the Sacred Family bereft of fundamental bodily experience generates painful inhibitions, pathology and provokes contradictions which end with obscenity, vulgarity and perversion of which *Ulysses* every so often brims over appallingly. Not being able to approach grandeur of Christ's mother, Joyce finds Her to be a catholic mob's object of veneration. As a result his perception of woman is very dark and sadly narrowed to sexuality, what makes one think about ethos of his life partner Nora Barnacle, acclaimed to be Joyce's muse. The author appears to be incapable to portray a complex human reality of man/woman love, reducing it to a notion of "a blind rut". Without metaphysical archetype of the divine ideal to guide humans on the path of man-woman relationship, one is bound to go astray. In comparison, one of the oldest enduring religions of the world, Hinduism, provides to its followers an example of the sacred and divine couple as embodied in God Śiva and his wife Pārvatī. By this the human sexuality and spirituality coalesce and are sanctified by gods' pattern.\*\* In this light *Ulysses* faithfully renders dramatic condition of the European culture, whose powerful Christian spirituality was contaminated by intellectual speculations of its founding Fathers. One sadly sums up that James Joyce was a very talented author, but a rather modest thinker and a fable man not being able to overcome his social and personal mental mapping.

---

\* *Ulysses*, p.267, Penguin Books.

\*\* On God Śiva and his wife Pārvatī relationship see Paul B.Courtright, *Gaṇeśa. Lord of Obstacles, Lord of Beginnings*, New Delhi 2001.



**Phot. 4.** The Cross of the Holy Scripture, a detail.

## **Conclusions**

As we know Samuel Beckett was assisting James Joyce in Paris in the twentieth. One cannot help thinking that there is some underlying cognitive thread linking *Ulysses* by Joyce and *Waiting for Godot* by Beckett. If God in Joyce's thinking appears as 'Formless spiritual. Father, Word and Holy Breath. Allfather, the heavenly man. Hiesos Kristos, magician of the beautiful, the Logos who suffers in us at every moment, This verily is that. I am the fire upon the altar. I am the sacrificial butter'\* in Beckett's world He/She God emerges as a painful Void. This devolution is probably justified by the fact that he outlived Joyce forty eight years having gone through the Second World War and its existential/cultural aftermath. Eventually we agree that dying out of metaphysical feelings in progress is a single feature that characterizes modernism most strikingly. Artists do soliloquize, because they are unable or just do not want to be connected with the very source of their existence.

---

\* Ibidem 237.





IL . 5 Samuel Beckett, 1906-1989, phot. Gisèle Freund

#### **BIBLIOGRAPHY:**

- Abadie 1981:** Abadie, D. *Amerykański hipperrealizm*, tr. H. Kęszycka. Warszawa: 1981.
- Beckett 1973:** Beckett, S. *Teatr*; group translation. introduction by Jan Błoński. Warszawa: 1973.
- Cassirer 1965:** Cassirer, E. *Philosophy of Symbolic Forms*, vol.1. *Language*, tr. Ralph Manheim. Yale University Press” 1965.
- Eagleton 1990:** Eagleton, T. *The Ideology of Aesthetics*. Blackwell Publishing 1990.
- Eliot :** Eliot T.S., *Waste Land*.
- James 1981:** James W. *Principles of Psychology*, vol.1&2. Harvard University Press 1981.
- Joyce 1992:** Joyce J. *Ulysses*, ed. Declan Kiberd. Penguin Books 1992.
- Joyce 2010:** Joyce J. *Ulysses*, ed. Cedric Watts. Wordsworth Classics 2010.
- Joyce :** Joyce J. *Letters*, ed. Stuart Gilbert, Faber and Faber London.
- Joyce :** Joyce J. *Utwory poetyckie*, tr. M. Słomczyński, Krakow.
- Mieczysław 1985:** Mieczysław A. Krapiec, *Język i świat realny*, Lublin 1985
- Kuryluk 1983:** Kuryluk E. *Hipperrealizm-Nowy realizm*, Warszawa: 1983.
- Read 1936:** Read Herbert Read, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting & Sculpture*, 2nd rev.ed., London 1936.
- Sprengler :** Sprengler O. *Zmierzch cywilizacji zachodu*, tr. J. Marzęcki, Warszawa.
- Strzemiński 2006:** Strzemiński W. *Wýbór Pism Estetycznych*, Kraków: 2006.
- Yeats 1982:** Yeats W.B. *Mythologies*, Papermac: 1982.
- Zagrodzki 1984:** Zagrodzki Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*. Warszawa: 1984.

#### **List of pictures**

1. University College Dublin B.A. degree class of 1902, James Joyce standing second from left. University College Dublin Library.
2. Ireland versus Great Britain, with an emblem of Erin, indicating an artistic genius of the ancient Irish Celtic civilization. In Rosalia Graglia, *Irlandia*, p.15, Ars Polonia 1997.



3. Tabl
4. Phot.3 James Joyce, 1882-1941, phot. Gisèle Freund
5. Phot.4 The Cross of the Holy Scripture, the 9th century A.D., Monastery of Clonmacnoise, Offaly County
6. Phot.5 Samuel Beckett, 1906-1989, phot. Gisèle Freund
7. Phot.6 The Cross of the Holy Scripture, a detail.

## **IRINA NATSVLISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Culturology Aspect of One Artistic-Aesthetic Image in Georgian Modernism**

Based on the European literary traditions, the modernist movement introduced new artistic-aesthetic world to Georgian literature from the 1910's; the world, the imagery system of which often take us to mythical-symbolic archetypes, by its intertextual connotations. One of the remarkable images of the given system is the Holy Grail, which has been giving most powerful impulse to artistic imagination for many centuries. It is the mysterious cultural artefact, the beautiful symbol of the eternal spiritual search, which unites the knightly-adventurous spirit and the free play of imagination masterly based on almost forgotten mythology, with the Christian sacral mystics.

**Key words:** Modernism, Culturology, Grail.

## **ირინა ნაცვლიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **ქართული მოდერნიზმის ერთი მხატვრულ-ესთეტიკური სახის კულტუროლოგიური ასპექტები**

XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან, ევროპული ლიტერატურული ტენდენციების კვალობაზე, მოდერნიზტულ ნაკადს ქართულ მწერლობაში შემოაქვს ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური სამყარო, რომლის სახეობრივ სისტემას თავისი ინტერტექსტუალური კონოტაციებით ხშირად მითოსურ-სიმბოლურ არქეტიპებთან მივყავართ. ამ სისტემის ერთ-ერთ-

თი ნიშანდობლივი სახე ნმინდა გრაალია, რომელიც ჯერ გალაკტიონის პოეტიკის მისტიფიცირებულ კონტექსტში ჩნდება (მზეო თიბათვისა..., „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“), მოგვიანებით კი გრაალის ფლობა-შენახვის ეროვნულ დისკურსად გარდაქმნილ საკრალურ მისტერიას თავისი რომანის მსოფლმხედველობრივ ღერძად აქცევს გრ. რობაქიძე („მცველნი გრაალისა“).

გრაალი, რომელიც უკვე მრავალი საუკუნეა აკვალიანებს მხატვრულ ფანტაზიას, ისეთ უდიდეს ქრისტიანულ სინმინდეთა რანგში მოიაზრება, როგორებიც არის მაცხოვრის სისხლი, ეკლის გვირგვინი და სუდარა, ვნების ჯვრის ფრაგმენტები, აგრეთვე, რომელიც ასისტავის – ლონგინოზის – შუბი. მიუხედავად იმისა, რომ ლეგენდა გრაალის შესახებ მაცხოვარს უკავშირდება, საიდუმლო სერობას, უფლის სისხლსა და ჯვარცმას, „მარადიული სულიერი ძიების ეს მშვენიერი სიმბოლო“ (დუბროვსკაია 2009:), რომანტიზებული დასავლეთის მიერ, კაცობრიობის საზროვნო სივრცეში არა ახალი აღთქმის, არამედ აპოკრიფული მოთხრობების საფუძველზე გაჩნდა. კერძოდ, მიიჩნევენ, რომ მას სათავე იოსებ არიმათიელის ბრიტანეთში ჩასვლის შესახებ აპოკრიფმა დაუდო.

სახარების მიხედვით, იოსებ არიმათიელი იყო მდიდარი და ცნობილი ადამიანი, „შუენიერი მზრახველი“ (მარკ. 15, 43), „კაცი სახიერი და მართალი“ (ლუკ. 23, 50) ქ. არიმათიიდან, ანუ რამათიიდან, ქრისტეს ფარული მიმდევარი. მან სთხოვა პილატეს, მიეცა მისთვის ჯვარზე ვნებული იესოს გვამი, და როცა მიიღო, დაკრძალა ის კლდეში გამოკვეთილ აკლდამაში. იოსებ არიმათიელმა ქრისტეს მონაფე ნიკოდემოსთან ერთად ებრაელთა წესისამებრ შეგრაგნა უფლის ცხედარი სუდარაში, რომელიც, ერთ-ერთი ვერსიით, ამჟამად ინახება ქ. ტურინში (ე.წ. ტურინის სუდარა).

გადმოცემის თანახმად, სწორედ იოსებ არიმათიელს მიუტანია გრაალის თასი უფლის ჯვარცმის ადგილას და შეუგროვებია მასში მაცხოვრის ჭრილობებიდან მომდინარე სისხლის წვეთები. ამის კვალობაზე, გრაალი შუასაუკუნეობრივი რელიკვარიების, ანუ მატერიალიზებული სინმინდეების, განმკურნავი ძალის მქონე სათავსების მითოლოგიური პირველსახეა (ავერინცევი 1991: 161); მაგრამ იმ დრომდე, ვიდრე გრაალის თასში იოსებ არიმათიელი და ქრისტეს მონაფეები მაცხოვრის სისხლს შეაგროვებდნენ, ეს ჭურჭელი ხელში სჭერია თავად იესო ნაზარეველს დიდ ხუთშაბათს, საიდუმლო სერობისას. ამ თასიდან მიიღეს პირველი ზიარება იესოს მონაფეებმა. ასე რომ, გრაალი პირველი ლიტურგიის ნმინდა ჭურჭელიცაა, რაც მას ექპარისტულ სიმბოლოთა რიგში აყენებს (ავერინცევი 1991: 161).

წმინდა გრაალის თასთან განუყოფელია კიდევ ორი საკრალური ნივთი, რომელთა სახეები ზოგჯერ ერწყმის ერთმანეთს – დავით მეფის მახვილი (მომლოდინე უბინო რაინდისა) და რომელი ჯარისკაცის, ლონგინოზის\*, შუბი (ავერინცევი 1991: 161), რომლითაც მან „უგუმირა გუერდსა მისსა (ჯვარცმული იესოსას) და მეყსეულად გარდამოკდა სისხლი და წყალი“ (იოან. 19,34). ლონგინოზის შუბი ან მისი ფრაგმენტები თითქოსდა რამდენიმე ეკლესიის რელიკვიებს შორისაა. შესაძლოა ის იყოს ე. წ. ვატიკანის შუბი, რომელიც ამჟამად რომშია, პეტრეს ბაზილიკაში; სომხური შუბი, რომელიც XII ს-დან ეჩმიაძინის (ვაგარშაპატის) საგანძურშია ან ვენის შუბი, რომელიც ჰიტლერმა წმ. ეკატერინეს ეკლესიაში გადაატანინა, მაგრამ გენერალმა ჯორჯ პატონმა ავსტრიას დაუბრუნა – ამჟამად იგი საიმპერატორო საგანძურში ინახება.

გადმოცემის თანახმად, ლონგინოზის შუბი (ლახვარი) გრაალის თასთან ერთად იოსებ არიმათიელმა წაიღო გლასტონბერიში\*\*. ამბობენ, რომ სწორედ აქ უნდა იყოს დაკრძალული მეფე არტური, რომლის სახელიც მჭიდროდ უკავშირდება ლეგენდებს გრაალის შესახებ. იმ ადგილთა შორის, სადაც, თითქოსდა ინახება გრაალი, იხსენიება ქ. სარასიც (იქ იოსებ არიმათიელს მოუქცევია ადგილობრივი მეფე), ასევე, საიდუმლო ციხე-სიმაგრე კორბენიკი თუ კარბონიკი.

წმინდა გრაალის მატერიალური რაობის შესახებ არსებობს სხვა ვერსიებიც. მიუთითებენ, რომ ის შეიძლება ყოფილიყო ვერცხლის ლანგარი (სინი), სისხლიანი თავითაც კი. გრაალის ლეგენდის ეს მოტივი, როგორც ჩანს, დაკავშირებულია იოანე ნათლისმცემლის ქრიტიანულ სახესთან, თუმცა, სავარაუდოდ, მის წარმოშობაში გარკვეული წვლილი მიუძღვის მოკვეთილი თავის მაგიურ როლსაც კელტურ\*\*\* მითოლოგიაში (ავერინცევი 1991: 161). კელტები მოკლულ მტერს თავს სჭირდნენ, სახლში მიჰქონდათ და ინახავდნენ. ეს მათი კულტის მნიშ-

\* ამ ჯარისკაცის სახელი იხსენიება ნიკოდემოსის აპოკრიფულ სახარებაში.

\*\* გლასტონბერი ინგლისის უძველესი ქალაქია. მდებარეობდა სომერსეტშირის საგრაფოს ტერიტორიაზე, წმინდა მიხეილის ბორცვის ძირში. ლეგენდა მის დაარსებას მეფე ლუციუსს უკავშირებს. ინტერესი გლასტონბერის მონასტრის მიმართ განსაკუთრებით გაიზარდა XII ს-ში, როცა ადგილობრივმა აბატებმა გამოაცხადეს, რომ აღმოაჩინეს სარკოფაგები მეფე არტურისა და მისი მეუღლის, გვინევრას, სახელეებით. შემდგომ საუკუნეებში გავრცელდა ისტორიები იმის თაობაზეც, რომ სწორედ აქ დაასრულა სიცოცხლე იოსებ არიმათიელმა, რომელმაც გლასტონბერიში ჩაიტანა გრაალის თასი.

\*\*\* კელტები – ინდოევროპული წარმოშობის ტომები, რომელთაც წელთაღრიცხვების გასაყარზე ეკავათ საკმაოდ ვრცელი ტერიტორია დასავლეთ ევროპაში. მათ ნაწილს სხვადასხვა დროს მოიხსენიებდნენ რომაული სახელწოდებით – გალები ან ბერძნულთ – გალატელები.

ვენელოვანი ნაწილი იყო. საინტერესოა, რომ კელტურ გადმოცემებში არსებობს ქვა გრაალთან დაკავშირებული მითიც. ეს იყო განსაკუთრებული ქვა, რომელიც ყვირილით მოუწოდებდა ჭეშმარიტ მეფეს და იდგა ირლანდიის დედაქალაქ ტარაში. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. გრაალს უმეტესწილად მაინც წარმოიდგენენ და გამოსახავენ, როგორც ერთგვარი მალაღფეხიანი სასმისის ფორმის, გამოუთქმელი სილამაზის თასს.

მისტიკური ცოდნის კვალობაზე, თასი, რომლიდანაც სვამდა იესო ქრისტე საიდუმლო სერობაზე, გაკეთდა ლუციფერის გვირგინიდან ჩამოვარდნილი ქვისგან (როცა მიქაელ მთავარანგელოზი ანგელოზთა მხედრობასთან ერთად თავს დაესხა განდგომილ ლუციფერსა და მის თანმხლებ ამბოხებულ სულთა ლეგიონებს, ცეცხლოვანი ხმლით მტრის გვირგინიდან ამოაგდო ბრწყინვალე მწვანე ფერის ქვა – ზურმუხტი, რომელიც ზეციდან უფსკრულში დაინთქა).

გადმოცემის თანახმად, წმინდა გრაალს აქვს უნარი, დააპუროს თავისი რჩეულები არამინიერი საკვებით. ეს თვისება მას აახლოებს ბარაქისა და და დოვლათის მითოლოგიურ სიმბოლოებთან, როგორებიცაა, მაგ.: ამაღლეთას რქა ბერძნულ მითოლოგიაში და კელტების მითორიტუალური ქვაბი\*\*, აგრეთვე – ექპარისტის\*\*\*, როგორც „ანგე-

\* ამაღლეთა – ღვთაებრივი თხა თუ ნიმფა, რომელმაც კრეტაზე გადამალული ყრმა ზევსი გამოკვება რძითა და ფიჭვის თაფლით. ოვიდიუსის მიხედვით, ამაღლეთამ რქა ხეზე მიატეხა. ერთმა ნიმფამ ეს რქა აიღო, ყვავილებსა და მწვანე ბალახში გაახვია, ხილით აავსო და ჭაბუკ ზევსს მიაართვა, რომელმაც ამაღლეთა ციურ ვარსკვლავად აქცია, თვითონ რქა კი ნიმფებს აჩუქა, როგორც სიუხვისა და ბედნიერების უმრეტი წყარო (გელოვანი 1983: 45).

\*\* ეს ქვაბი ინახება ციხე-სიმაგრეში, სადაც მოხვედრა შეუძლიათ მხოლოდ სრულყოფილ ადამიანებს წმინდა ზრახვებით. სხვებისთვის ის უხილავია. ამ ადგილს უწოდებენ ანუნს. იგი ერთდროულად არის უფსკრულიც, სადაც სიკვდილი სიცოცხლეზე ძლიერია და ამდენად, ყოველივე არსებული ძლეულია სიკვდილით, მაგრამ სადაც, ამავე დროს, იბადება ყველაფერი ცოცხალი და სხვა სამყარო, რომელშიც სუფევენ ღმერთები და გადის გზა დასავლეთის ზღვების საუცხოო კუნძულ ავალონისაკენ.

\*\*\* ექპარისტის საიდუმლო გაცხადდა მაცხოვრის მიერ საიდუმლო სერობაზე, მაგრამ მისი მისტიკური არსის შესახებ იესო ქრისტე ადრევე ქადაგებს: „მე ვარ პური ცხორებისა. მამათა თქუენთა ჭამეს მანანად უდაბნოსა და მოსწყდეს. ესე არს პური, რომელი ზეცით გარდამოჰკდა; უკუეთუ ვინმე ჭამოს მისგანი, არა მოკუდეს. მე ვარ პური ცხოველი, რომელი ზეცით გარდამოჰკვდა; უკუეთუ ვინმე ჭამდეს ამის პურისაგან, არა მოკუდეს, არამედ ცხოვრდეს უკუნისამდე და პური, რომელი მე მივსცემ, ჯორცი ჩემი არს, რომელსა მე მივსცემ ცხორებისათვის სოფლისა“ (იოან. 6, 48-51). სწორედ ზეციური მანანა, რომელიც მისცა ღმერთმა ეგვიპტიდან გამოსულ ისრაელს უდაბნოში (იხ. გამ. 16), იყო არქტიპი, სიმბოლური პირველსახე მარადიული პურისა – იესო ქრისტესი. მანანას „ანგელოსთა პურს“ უწოდებს დავით ფსალმუნთმეტყველიც: „და უწვიმა მათ მანანად საჭმელად და პური ცათა მოჰსცა მათ. და პური ანგელოსთა ჰსჭამან კაცმან, საზრდელი მოუვლინა მათ განსაძლებლად“ (ფს. 77, 24-25).

ლოსთა პურისა“ და„ზეციური მანანის“,ქრისტიანულ მისტიკასთან (ავერინცევი 1991: 161).

არსებობს თეორია, რომ გრაალის ლეგენდის ერთ-ერთი ვერსია შეიძლება აღმოცენებულიყო ბრიუგესა და მის შემოგარენში. ბრიუგესთან ახლოს მდებარეობს წმ. ბაზილიუსის კაპელა, სადაც, როგორც ამბობენ, ინახება ქრისტეს სისხლის შემცველი თასი. წმინდა სისხლის რელიკვია 1150 წელს პალესტინიდან ჩამოუტანია ფლანდრიის გრაფ დიტრიხ ელზასელს და უჩუქებია ქ. ბრიუგესთვის. 1150 წელსვე დიტრიხსა და მის მეუღლეს, სიბილა ანჟუელს, რელიკვიისათვის ბრიუგეს წმინდა სისხლის კაპელა აუგებინებინათ.საინტერესოა, რომ კრეტიენ დე ტრუამ, გრაალის შესახებ პირველი რაინდული რომანის ავტორმა, თავისი ნაწარმოები სწორედ დიტრიხ ელზასელის შვილის – ფლანდრიის გრაფ ფილიპეს – მფარველობით დაწერა.

დღემდე გაურკვეველად რჩება თავად სიტყვა „გრაალის“ წარმოშობის ისტორია.ზოგი ვარაუდობს, რომ გრაალი უნდა წარმომდგარიყო ლათინური gradalle-დან, რომელსაც გერმანიის იმპერატორ ლოტარ II-ისადმი გაგზავნილ წერილში (XI ს.) ახსენებს ვინმე ბერნგარდ ფონ ვერდენი, როგორც „ბრწყინვალე gradalle-ს ალექსანდრიიდან“ და რომელიც აღნიშნავს ლანგარს თუ თასს – სასმისს. ლათინური სიტყვა, თავის მხრივ, შეიძლება მომდინარეობდეს ბერძნული krater-იდან, რომელიც ნიშნავდა დიდ თასს ღვინისა და წყლის შესარევად, ზოგი ვერსით კი – ბრტყელ თასს, ორი სახელურით. მსგავსი ჭურჭელი ჰქონდათ რომაელებსაც, რომლებიც მას თევზის სოუსის – garum-ის შესანახად იყენებდნენ და garalis-ს უწოდებდნენ. სხვანი ფიქრობენ, რომ სიტყვა „გრაალი“ (grail) უნდა მომდინარეობდეს სიტყვიდან cratis, რომელიც ნიშნავდა დაწულ კალათს, დროთა განმავლობაში კი გახდა ლანგრის აღმნიშვნელი; ან ირლანდიური cryol-იდან, რომელიც ითარგმნება, როგორც „ბარაქის კალათა“. საინტერესოა, რომ ციხე-სიმაგრე კორბენიკის სახელიც უახლოვდება ფრანგულ-ვალიურ გამოთქმას cor(s) Benoit კურთხეული რქა. სავარაუდოდ, სიტყვა „გრაალი“ ევროპულ ენებში უნდა შესულიყო კატალონიიდან, რომლის ენა ახლოა საფრანგეთის ჩრდილოეთის, კერძოდ, რაიონ ტრუას დიალექტთან. სწორედ აქედან იყო გრაალის თასის შესახებ პირველი რომანის ავტორიც კრეტიენ დე ტრუა (1180-1230 წწ.).კატალონიურ ტექსტებშივე მოიხსენიება gradal, რომელიც აღნიშნავს საეკლესიო ჰიმნებისა და ფსალმუნების კრებულს.ამ მონაცემთა საფუძველზე საერთო ბგერობრივ სივრცეში ექცევა ხორციელი და სულიერი საკვების აღმნიშვნელი სიტყვები. ამის კვალობაზე, შესაძლოა შემთხვევითი არც „თევზის“ კონოტაციებია რომაულ garalis-თან დაკავშირებით (დუბროვსკაია 2009:).

„გრაალის“ ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობასთან დაკავშირებით არსებობს სხვა მოსაზრებაც – თითქოსდა ის მომდინარეობს Sang Real-იდან, რაც აღნიშნავს „ჭეშმარიტ სისხლს“ (იგულისხმება იესო ქრისტეს სისხლი), თუმცა იგივე სიტყვა სხვაგვარი დასკვნების გაკეთების საშუალებას აძლევს კონსპიროლოგებს. მათი აზრით, გრაალი – ეს არის იესოს შთამომავლების სისხლი – Sang raal, Sang real ან Sang royal („მეფური სისხლი“), რომლის ერთგული მცველები იყვნენ ტამპლიერები, სიონის საზოგადოების პირდაპირი შთამომავლები.

სიტყვა „ტამპლიერი“ ფრანგული Templiers-Temple-დან მომდინარეობს, რომელიც ტაძარს, ტაძრის მსახურებას აღნიშნავს. ტამპლიერების, ანუ „ქრისტესა და სოლომონის ტაძრის უპოვარ რაინდთა მხედრობის“ (ლათ. Templique Solomonika), ორდენი პირველი რელიგიური სამხედრო ორდენი იყო, რომელიც დაარსდა 1119 წელს ჰუგო დე პეინის\*(1070 – 1136 წწ.) ხელმძღვანელობით პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობის შემდეგ მაჰმადიან მეზობელთა გარემოცვაში მყოფი იერუსალიმური სახელმწიფოს\*\* მხარდასაჭერად და იერუსალიმისკენ მასობრივად დაძრული ევროპელი პილიგრიმების დასაცავად. როგორც მიუთითებენ, ორდენი თავისი არსებობის საუკეთესო წლებში 15-20 ათას წევრს აერთიანებდა, რომელთა ათი პროცენტი რაინდი იყო. ტამპლიერები ნითელჯვრიანი თეთრი მანტიით იყვნენ შემოსილნი. მათ მფარველობდა ფრანგი მისტიკოსი და საზოგადო მოღვაწე, კლერვოს მონასტრის აბატი ბერნარ კლერვოელი (1091-1153 წწ.). ის იყო თეოლოგიაში მისტიკური მიმართულების მიმდევარი, აქტიური მომხრე პაპის თეოკრატიისა, გააფთრებით ებრძოდა ერეტიკოსებს. ბერნარ კლერვოელი გახლდათ II ჯვაროსნული ლაშქრობის სულის ჩამდგმელი, აგრეთვე, სასულიერო რაინდული ორდენების პირველი წესდების – ტამპლიერების წესდების – ავტორი\*\*\*.

\* ჰუგო დე პეინი – ტამპლიერების ორდენის პირველი უდიდესი მაგისტრი. დოკუმენტებში იხსენიება, როგორც სენიორ მონტინი.

\*\* იერუსალიმის დაპყრობის შემდეგ, 1099 წ., შეიქმნა იერუსალიმის სამეფო, რომლის პირველ მეფედ აირჩიეს პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობის ერთ-ერთი ლიდერი – გოტფრიდ ბულონელი, მაგრამ მან უარი თქვა, მიეღო სამეფო გვირგვინი იქ, სადაც მაცხოვარი ეკლის გვირგვინს ატარებდა და აირჩია ტიტული Advokatus Santi Sepulchri – უფლის საფლავის მცველი.

\*\*\* ფიქრობენ, რომ გრაალის ლეგენდის ლიტერატურული სახით ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეესრულებინა ბერნარ კლერვოელის ქადაგებათა ციკლსაც. არ არის გამორიცხული, რომ გრაალის ლიტერატურული კომპლექსი შექმნილიყო მის ქადაგებებში წარმოდგენილი, მინის თასში მოგროვილი ქრისტეს სისხლის მისტიკური ჭვრეტის საფუძველზე. ბერნარ კლერვოელის მიხედვით, ქრისტე სამჯერ მოველინება ხილულ სამყაროს: პირველი, ეს არის მისი განკაცება, მეორე – ადამიანის სულში მაცხოვრის ფარული გამოცხადება (ადამიანის ლოგოსთან ზიარება), უკანასკნელად კი, მესამედ, ქრისტე სამყაროს აღსასრულისას გამოჩნდება. ამის კვალობაზე, ზოგიერთი მკვლევარი ვარაუდობს, რომ გრაალის თასის მოპოვე-

ტამპლიერების ორდენი 1312 წლამდე არსებობდა (სხვა ვერსიით, 1307 წელს დაიშალა). მისი უკანასკნელი მაგისტრი იყო ჟაკ დე მოლე, რომელიც 1314 წელს კოცონზე დაწვეს პარიზში.

ზოგიერთი „დოკუმენტის“ მიხედვით, რომლებსაც მეცნიერები არ ენდობიან, ტამპლიერები ასრულებდნენ „სიონის პრიორატის“ ადმინისტრაციული ინსტრუმენტის ფუნქციას. ამ ორგანიზაციის არსებობას შუა საუკუნეებში ავტორიტეტული მკვლევრები არ ადასტურებენ და ე. წ. მტკიცებულებებს გვიანდელ ნაყალბევად მიიჩნევენ. ფიქრობენ, რომ ინფორმაცია „სიონის პრიორატის“ ჯერ კიდევ XI საუკუნეში ფუნქციონირების შესახებ დაკავშირებულია 1956 წელს საფრანგეთში დაფუძნებული ამავე სახელწოდების ორგანიზაციის ფაქტობრივ ხელმძღვანელ პიერ პლანტართან, რომელიც მისტიფიკაციამ გაიტაცა. კერძოდ, 1975 წელს პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში აღმოჩნდა ხელნაწერი გრაგნილები, სახელწოდებით სიონის პრიორატის „საიდუმლო დოსიე“. არარსებული პრიორატის „ოფიციალური ისტორიის“ თანახმად, ეს ორგანიზაცია დააარსა გოტფრიდ ბულონელმა 1099 წელს, ჯვაროსნების მიერ იერუსალიმის აღების შემდეგ. გოტფრიდის ბრძანებით დაიწყო სიონის მთის ღვთისმშობლის სააბატოს მშენებლობა, სადაც განთავსდა ავგუსტინელი ბერების, გოტფრიდ ბულონელის მრჩევლების, ორდენი. ისინი, როგორც „არქივები“ ადასტურებს, მონაწილეობდნენ ტამპლიერთა ორდენის შექმნაშიც. პრიორატის მთავარ მიზანს თითქოსდა წარმოადგენდა საფრანგეთის სამეფო ტახტზე მეროვინგების დინასტიის აღდგენა და შენარჩუნება.

მეროვინგების დინასტია ფრანგების სახელმწიფოს ისტორიაში პირველი სამეფო დინასტიაა, რომელიც ქვეყანას V ს-ის გასულიდან VIII ს-ის ნახევრამდე მართავდა. არსებობს გადმოცემა, რომ მეროვინგების პირდაპირი წინაპარი ქალის ხაზით იყო თავად იესო ქრისტე, რომელიც თითქოსდა დაქორწინდა მარიამ მაგდალელზე (მაგდალინელზე), რომლისგანაც ეყოლა შვილი. იგი დედამ გალიაში გადაიყვანა.

სიონის პრიორატის „ოფიციალური ისტორიის“ თანახმადვე, ამ საიდუმლო ორგანიზაციას ყველა დროში მართავდნენ უდიდესი მაგისტრები. მაგისტრის წოდება თავდაპირველად გადაეცემოდა მეროვინგების დინასტიის პირდაპირ მემკვიდრეებს, შემდეგ კი ეს ტრადიცია შეიცვალა დიდი მხატვრების, მეცნიერებისა და მოაზროვნეების სასარგებლოდ (მათ შორის სახელდებიან სანდრო ბოტიჩელი, ლეონარდო დავინჩი, ისააკ ნიუტონი, ვიქტორ ჰიუგო და სხვ.).

---

ბა, როგორც მხატვრული სახე-სიმბოლო, შეესატყვისება ხილულ სამყაროშივე ადამიანის ქრისტესთან ზეალსვლასა და მიახლოებას, ანუ გრაალის თასი გამოხატავს ადამიანის სულში ქრისტეს ფარული გამოცხადების იდეას.



მოუხეღებელი გრაალის თემა საფუძველს იძლევა სხვა სპეკულაციური თეორიების გაღვივებისთვისაც. ზოგიერთი მათგანის მიხედვით, გრაალი – ეს არის მარიამ მაგდალელის მკერდი ან თავად მარიამ მაგდალელი, რომლის კულტიც შუა საუკუნეების დასაწყისშივე შეიქმნა და, როგორც კონსპიროლოგები მიიჩნევენ, გარკვეულწილად, შეერია ღვთისმშობლის კულტს.

მარიამ მაგდალელის შესახებ რამდენადმე განსხვავებული წარმოდგენები არსებობს მართლმადიდებლობასა და კათოლიციზმში. მართლმადიდებლურ ტრადიციაში იგი არის მოციქულთა სწორი წმინდანი, რომელიც იესო ქრისტეს ჯვარცმის შემდეგ ღვთისმშობელთან და იოანე ღვთისმეტყველთან ერთად გაემგზავრა ეფესოში. ქადაგებდა რომშიც. მას ახსენებს პავლე მოციქული რომაელთა მიმართ ეპისტოლეშიც (რომ. 16, 6). მარიამ მაგდალელი ეფესოში გარდაიცვალა. მართლმადიდებლობა მას არ აკავშირებს მონანიე ცოდვილი ქალის სახესთან, არამედ აცხადებს მოციქულთა სწორ მენელსაცხებლე დედად, რომლისგანაც უფლის მადლით განიდევნენ ავი სულები.

კათოლიციზმში მარიამ მაგდალელი გაიგივებულია რამდენიმე პერსონაჟთან: მართასა და ლაზარეს დასთან, მარიამ ბეთანიელთან (იხ. მათე, 26, 6-7; მარკ. 14, 3-9) და ცოდვილთან, რომელმაც ცრემლით დაულტო ქრისტეს ფეხები სიმონ ფარისევლის სახლში (ლუკ. 7, 37-38). ამდენად, მარიამ მაგდალელის სახე მონანიე ცოდვილის ნიშნებს იღებს და მის მთავარ ატრიბუტად იქცევა სანელსაცხებლე ჭურჭელი.

მარიამ მაგდალელის პერსონა თავისებურად გაიაზრა გნოსტიციზმმაც. ალბიგოელების, კათარების, წარმოდგენით, მისი უსაზღვრო ღვთაებრივი სიყვარულითა და განცდით შესაძლებელი გახდა სასწაულებრივი უბინო ჩასახვა და და მარიამმა შვა მემკვიდრე ვაჟი – იოსებ უტკებესი.

შუა საუკუნეების ტრუბადურებმა მარიამ მაგდალელს უწოდეს „განწორციელებული გრაალის თასი“, დედა სამეფო დინასტიისა.

მარიამ მაგდალელის სახის ამგვარი სპეკულაციური გაგებანი წარმატებით შეითვისა პოპულტურამ, რის დასტურიც გახლავთ ნ. კაზანდრაკასის რომანის მიხედვით გადაღებული ფილმი „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“, ენდრიუ ლოიდ ვებერის როკოპერა „იესო ქრისტე – სუპერვარსკვლავი“ და რონ ჰოვარდის გახმაურებული ტრილერი „დავინჩის კოდი“ (აშშ, 2006 წ.), რომელსაც საფუძველად დენ ბრაუნის ამავე სახელწოდების რომანი (2003 წ.) დაედო. მიუხედავად იმისა, რომ რომანი „ნიუ-იორკ თაიმისის“ ბესტსელერების სათავეში მოექცა და მრავალ ენაზე ითარგმნა, ფილმს, რომლის პრემიერა 2006 წლის 17 მაისს კანის 59-ე კონოფესტივალის საზეიმო გახსნაზე შედგა,



კრიტიკოსები უარყოფითად შეხვდნენ. მის ჩვენებას ეკლესიისა და საზოგადოების პროტესტი მოჰყვა ზოგიერთ ქვეყანაში (მათ შორის საქართველოში) და აიკრძალა რამდენიმე ისლამურ სახელმწიფოშიც (მაგ., ეგვიპტესა და იორდანიაში).

საერთოდ, გრაალის თემით კინემატოგრაფია დიდი ხანია დაინტერესდა. 1989 წელს კინოეკრანებზე გამოვიდა სტივენ სტილბერგის ფილმი „ინდიანა ჯონსი და უკანასკნელი ჯვაროსნული ლაშქრობა“, მაგრამ გრაალი, როგორც მხატვრული სახე, უმთავრესად ევროპული ლიტერატურის კუთვნილებაა. ჯერ კიდევ XII ს-ის 80-იან წლებში კრეტიენ დე ტრუა წერს რომანს „პერსევალი, ანუ თქმულება გრაალზე“, რომელსაც მოსდევს ამ თემაზე შექმნილი არაერთი მხატვრული ნაწარმოები: XII ს-ის მიწურულის ბურგუნდიელი მწერლის, რობერ დე ბორონის, ტრილოგია „წმინდა გრაალის ისტორია“: „რომანი იოსებ არიმათიელზე“, „მერლინი“ (ნაწილობრივ შემოინახა), „პერსევალი“ (არ შემონახულა) და ვოლფრან ფონ ეშენბახის „პარციფალი“ (XIII ს-ის დასაწყისი), რომლებიც, თავის მხრივ, საფუძვლად დაედო ინგლისურ ლიტერატურას, რომელშიც გრაალის ისტორია სისხლხორცეულად უკავშირდება მეფე არტურისა და მრგვალი მაგიდის რაინდების შესახებ არსებულ ლეგენდებს. XV ს-ში ინგლისელი მწერალი თომას მელორი მეფე არტურისა და მრგვალი მაგიდის რაინდებზე წერს წიგნს, რომელიც 8 რომანისგან შედგება და მეფე არტურის შესახებ არსებული ლეგენდების ამომწურავ ვერსიას წარმოგვიდგენს. 1485 წელს მელორის წიგნი, სათაურით „არტურის სიკვდილი“, გამოსცა უილიამ კეკსტონმა. იგი არტურის მითის თავისებურ ენციკლოპედიად იქცა.

კრეტიენ დე ტრუას „პერსევალში“ გრაალი ძვირფასი თასია, რობერ დე ბორონის რომანში – საიდუმლო სერობაზე მაცხოვრის მიერ გამოყენებული ზიარების ბარძიმი, რომელშიც იოსებ არიმათიელმა ჯვარცმული იესოს სისხლის წვეთები შეაგროვა, ხოლო ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალში“ – ანგელოსთა დასის მიერ დატოვებული, გრაალის რაინდების, ანუ ტამპლიერების, მიერ მუნსალვემის (მონსალვატის) სასახლეში დაცული სასწაულებრივი ძალის მქონე ქვა (lapis exillis). როგორც ვხედავთ, შუა საუკუნეების ევროპულ საკარო ლიტერატურაში გრაალის შესახებ არსებულ ლეგენდათა სხვადასხვა ასპექტია აქცენტირებული. რობერ დე ბორონის გრაალის თასი და გრაალის კომპლექსი მთლიანად ქრისტიანულ ტრადიციას ეთანხმება, კრეტიენ დე ტრუა მას ნაყოფიერების კულტისთვის დამახასიათებელი მოტივებით ამდიდრებს, ხოლო ვოლფრან ფონ ეშენბახთან გრაალის თასი გრაალის ქვაა. ამგვარი ტრანსფორმაციის ძირითად წყაროებად

მკვლევრები ბიბლიური დანიელის ლოდს, „ალექსანდრეს რომანის“ სამოთხის ქვას, იოანე ღვთისმეტყველის აპოკალიფსში უფლის ტახტზე დასვენებულ იასპისა თუ სარდიონის ქვას, პავლე მოციქულის სულიერ კლდეს, გნოსტიკოსთა „მარგალიტის ქვას“ თუ ფილოსოფოსთა ქვას ასახელებენ. შენიშნავენ, რომ ვოლფრან ფონ ეშენბახის ნაწარმოებშიც გრაალი და მისი რიტუალი ნაყოფიერების კულტის ნიშნებს ატარებს.

შუა საუკუნეების რაინდულ რომანებში პარციფალის შესახებ მთავარი გმირი ეძებს და პოულობს ჯადოსნურ ციხე-სიმაგრეს, სადაც ინახება გრაალი. მისი ძიების გზაზე რაინდები უამრავ საგმირო საქმეს სჩადიან. ეს ძიება, მისი გამომხატველი სიტყვის – „quest“-ის – წმინდა ევროპული გაგებით, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა. ეს არის ძიება ამალღებული, ისეთი, მთელი ცხოვრება რომ ეძღვნება, ძიება-ხვედრი, ძიება-მოწოდება. არტურის ციკლის რაინდები ცხოვრობენ სწორედ ამ ძიებისათვის, რომელიც იქცა სიმბოლურ სახედ არათუ მხოლოდ მხატვრულ ლიტერატურაში, არამედ, ზოგადად, ევროპულ აზროვნებაში.

გრაალის ძიება სრულყოფისა თუ ინიციაციის გარკვეულ საფეხურებს მოიცავს. კრეტიენ დე ტრუას რომანში გრაალის თასის დასაუფლებლად აუცილებელია საერო რაინდობა და რიტუალურ-ეკლესიური გზით ცოდვებისგან გათავისუფლება, ვოლფრან ფონ ეშენბახის „პარციფალში“ კი ცოდვათა დაძლევა აუცილებელი ცოდნის მიღებით არის შესაძლებელი. შესაბამისად, ამ და გრაალის თემაზე შექმნილ სხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში, ისევე როგორც რელიგიურ-ფილოსოფიურ მოძღვრებებში, ეს მისტიკური „ნივთი“ განსხვავებული სიმბოლური შინაარსის მატარებელია. ეზოთერული მოძღვრების მიხედვით, წმინდა თასი გამოხატავს ირაციონალურ სამყაროსა და ადამიანის ხორციელ ბუნებას, ყოვლისმომცველი სიყვარულის სათნოებაზე დაფუძნებულ ქრისტიანულ რელიგიაში – გულს; საკრალური თასის ძიება, ამავდროულად, არის საკუთარი „მე“-ს ძიებაც. ასე რომ, გრაალის მოპოვება ქრისტესთან ზიარებასაც ნიშნავს და თვითშემეცნებასაც.

გრაალის თემა, რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრებების კვალობაზე, თავისებურად აითვისა XX საუკუნის ევროპის საზოგადოებრივმა თუ პოლიტიკურ-ნაციონალისტურმა მოძრაობამაც.

გერმანელმა მწერალმა და ფილოსოფოსმა (1875-1941 წწ.) ოსკარ ერნსტ ბერგარდმა, რომლის ფსევდონიმიც გახლავთ აბდ-რუ-შინი (სპარსულ-არაბული წარმოშობის სიტყვაა და ნიშნავს „შუქის შვილს (მსახურს)“), რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივ საკითხებსა თუ ადამიანური ყოფის სხვადასხვა ასპექტთან დაკავშირებული თავისი ნაშრომები გააერთიანა ნიგნში „ჭეშმარიტების შუქზე – გრაალის მიმართვა“. მალე მწერლის გვერდით ფომპერბერგში დასახლდ-

ნენ ადამიანები, რომლებსაც სურდათ თავიანთი ცხოვრება მოეწყობათ „გრაალის მიმართვის“ პრინციპების შესაბამისად. ასე გაჩნდა გრაალის დაბა, რომელიც ახლაც არსებობს.ავსტრიის ანექსიის შემდგომ გესტაპომ აბდ-რუ-შინი გაასახლა. მოხდა დაბის კონფისკაცია. „გრაალის მიმართვის“ გავრცელება აიკრძალა. მწერალი ბიშოფსვერდში გარდაიცვალა, მაგრამ მისი ნეშტი 1949 წელს გრაალის დაბაში გადაასვენეს. აბდ-რუ-შინის ნაწარმოებები, რომლებიც გრაალის მოძრაობის ძირითად საფუძველს წარმოადგენს, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში 1990 წ-მდე აკრძალული იყო.

გრაალის თემა სათავისოდ გამოიყენა ნაცისტურმა გერმანიამაც. მან უფლის წმინდა სისხლის იდეა წმინდა სისხლის არიელების იდეად აქცია, ხოლო წმინდა სიყვარული – რასის სინმინდისათვის ყოვლისშემმუსვრელ ძალად.

და მაინც, რა არის გრაალი? – ეს უღირსთათვის უხილავი ტაბუირებული საიდუმლოა, რომელსაც შეიცნობს (გრაალს მოიპოვებს) მხოლოდ ის, ვინც ამალღდა ყოფით არსებობაზე, გრძნობად სინამდვილეზე. ამდენად, წმინდა გრაალი იდუმალი კულტურული არტეფაქტია.

სიტყვა „გრაალი“ ხშირად გამოიყენება გადატანითი მნიშვნელობით, რაიმე სანუკვარი მიზნის, მიუღწევლის ან ძნელად მისაღწევის, გამოსახატავად. XX საუკუნიდან მოყოლებული, ევროპული მსოფლხედვა მას, ფაქტობრივად, აღარ განიხილავს, როგორც მატერიალიზებულ რაობას და მისი ძიება ერთგვარი ფსიქოფილოსოფიური შინაარსით იტვირთება. „კლოდ დე ბიუსის გამოაქვს გრაალის მაძიებელთათვის სასტიკი განაჩენი: „გრაალის გზაზე რაინდები დახოცილები არიან“... ჟან კოკტოც კი, რომელიც საკმაოდ ოპტიმისტურად წარმოაჩენს ანტიკურ მითოლოგიას კინოხელოვნებაში, თავის პიესაში „მრგვალი მაგიდის რაინდები“ არტურსა და მის რაინდებს მოჯადოებულად წარმოადგენს, რის შედეგადაც ისინი არც ცოცხლები არიან, არც – მკვდრები და მხოლოდ ესიზმრებიან მძინარე ციხესიმაგრეს. ჟან კოკტომ ძალიან ცხადად წარმოაჩინა აზრი გრაალის მოუპოვებლობის შესახებ – მაშინაც კი, როცა თითქოს რეალურია მისი დანახვა და მოპოვება, შეუძლებელია ის დაიგო და შეიმეცნო“ (დუბროვსკაია 2009:). კრეტიენ დე ტრუა, რომელმაც შემოიტანა გრაალის ძიების „იდეა ევროპელთა წარმოსახვაში, თავისი ტექსტით სვამს ერთ მთავარ კითხვას – „რისთვის არსებობს გრაალი?“ და პასუხს ამაზე არ იძლევა... თუმცა, გრაალი რომ არ არსებულებო, ღირდა მისი მოგონება“, რათა უსასრულოდ ეძებათ (დუბროვსკაია 2009:).

მიუხედავად იმისა, რომ XII ს-დან მოყოლებული გრაალის იდეა დასავლური კულტურის ნაწილია, მეცნიერთა აზრით, ის გაჩნდა

ქრისტიანულ აღმოსავლეთში და შემდეგ სახე იცვალა დასავლური სულისკვეთების შესაბამისად. გრაალის თემა არ შეიძლება სრულად დაუკავშირდეს არც საეკლესიო საიდუმლო მეტაფორიკას, არც კელტურ მითებს. გრაალის სიმბოლიკა, რომელიც ესოდენ მნიშვნელოვანი იყო შუასაუკუნეობრივი რაინდული კულტურისათვის, ქრისტიანულ საკრალურ მისტიკასთან აერთიანებდა რაინდულ-სათავგადასავლო სულსა და ფანტაზიის თავისუფალ თამაშს, რომელიც ოსტატურად იყენებდა ნახევრად მივიწყებულ მითოლოგიას(ავერინცევი 1991: 161). სწორედ ეს იყო გრაალის მხატვრულ-სიმბოლური სახის მთავარი ფუნქცია ევროპულ აზროვნებაში.

### **დამონეზანი:**

**ავერინცევი 1991:** Аверинцев С.С. Грааль. *Мифологический словарь*. М.: 1991.

**გელოვანი 1983:** გელოვანი ა. *მითოლოგიური ლექსიკონი*. თბ.: 1983

**დავითნი 1881:** *ფსალმუნი დავითისი*. თბ.: 1881.

**დუბროვსკაია 2009:** Дубровская Д.Грааль в награду за безвыигрышный квест. <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/history/1064/> 14.12.2009

**მცხეთური ხელნაწერი 1981:** *მცხეთური ხელნაწერი*. ტ. I. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დოჩანაშვილმა. თბ.: 1981.

**ქართული ოთხთავი 1979:** *ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია*. ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივ. იმნაიშვილმა. თბ.: 1979.

### **სტატიაში გამოყენებულია ინტერნეტსივრცეში განთავსებული მასალები:**

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B9\\_%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B9_%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84\\_%D0%90%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%84%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84_%D0%90%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%84%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D1%8C%D1%91\\_%D0%9B%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D1%8C%D1%91_%D0%9B%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0)

<http://moikompass.ru/compas/Grail>

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B8>

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%8B>

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%B5%D1%80%D1%8B>

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B9%D0%BD\\_%D0%93%D1%83%D0%B3%D0%BE\\_%D0%B4%D0%B5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B9%D0%BD_%D0%93%D1%83%D0%B3%D0%BE_%D0%B4%D0%B5)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B4\\_%D0%9A%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%9A%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%82%D1%84%D1%80%D0%B8%D0%B4\\_%D0%91%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%82%D1%84%D1%80%D0%B8%D0%B4_%D0%91%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BB%D0%B5\\_%D0%96%D0%B0%D0%BA\\_%D0%B4%D0%B5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BB%D0%B5_%D0%96%D0%B0%D0%BA_%D0%B4%D0%B5)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82\\_%D0%A1%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82_%D0%A1%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0)

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%80,%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%80>

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B8>

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F\\_%D0%9C%D0%B0%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9C%D0%B0%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B4\\_%D0%B4%D0%B0\\_%D0%92%D0%B8%D0%BD%D1%87%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B4_%D0%B4%D0%B0_%D0%92%D0%B8%D0%BD%D1%87%D0%B8)

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B4-%D1%80%D1%83-%D1%88%D0%B8%D0%BD>

## **ADA NEMSADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **About One Unknown Poetic Order**

In February 1925, Vanler Daiseli created the new literature group The Somnambulas. It was also planned to publish a magazine with the same name. Literature Museum has the group Manifest and the 12-article Statute. Date of the approval of the Statute is February 7, 1925. Manifest of the Somnambulas is a very interesting event, as it has a lot in common with the manifests of the “Blue Horns” and of the futurists. Still, it maintains certain originality.

Vanler Daiseli’s life developed quite tragically, which has actually determined the fate of the Order. Georgian KGB arrested he and exiled from Georgia. He never returned to the homeland.

**Key words:** The Somnambulas, Vanler Daiseli, the group Manifest.

# აღა ნამსაქი

საქართველო, თბილისი

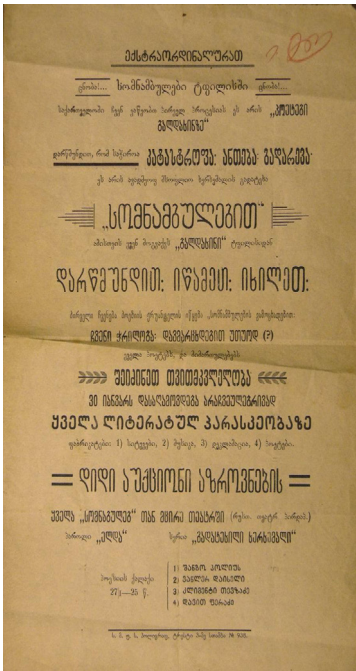
მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

## ერთი უცნობი პოეტური ორდენის შესახებ (ვანლერ დაისელის „სომნამბულები“)

ცნობილი ფაქტია, რომ ქართული მოდერნიზმი ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში მხოლოდ თვითმყოფადი და მრავალფეროვანი ლიტერატურულ-თეორიული პროდუქციით არ გამოირჩევა, ამასთან ერთად, იგი უაღრესად საინტერესო არტეფაქტებითაცაა მდიდარი. XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული დაჯგუფებების ისტორიაში არის ერთი ნაკლებადცნობილი მოვლენა, კერძოდ, 20-იან წლებში თბილისში კიდევ ერთი პოეტური ორდენი ჩამოყალიბებულა, ოღონდ ძალიან მცირე ხნითა და ტრაგიკული დასასრულით.

1925 წლის 27 იანვარს ახალგაზრდა ხელოვანთა ჯგუფმა გადანიჭიდა, საზოგადოებისათვის ახალი ორდენის დაარსების შესახებ განცხადებინა. პოსტერში, რომლითაც ისინი საზოგადოებას

„მცირე თეატრში“ (რუსთაველის თეატრის პირდაპირ) ინვედენენ, ნათქვამი იყო: „ექსტრაორდინალურათ. სომნამბულები ტფილისში. საქართველოში ჩვენ ვანყობთ პირველ პროცესიას, ეს არის „პოეტები ბალდახინზე“. დარწმუნდით, რომ საჭიროა კატასტროფა: ანთება: გადარევა. ეს არის ავადმყოფ მსოფლიო ხერხემალის გადატეხა „სომნამბულებით“. ამისთვის ჩვენ მოგვაქეს „ბალდახინი“ ტფილისიდან. დარწმუნდით: ინამეთ: იხილეთ: პირველი ჩვენება პოეზიის ჟრუანტელის ინყება „სომნამბულების“ გამოცხადებით: ჩვენი ჭრილობა: დავმარცხდებით უთუოდ (?) ყველა პოეტებს, და მიმართულელებს. შეიძინეთ თვითმკვლელობა. 30 იანვარს დასაღამოვდება არაჩვეუ-



ლებრივად“. პოსტერს 4 პიროვნება აწერდა ხელს: შანგო პოლიუს, ვანლერ დაისელი, კლიმენტი თევზაძე და დავით ფერაძე. ხოლო სულ რაღაც ერთ კვირაში, 1925 წლის 7 თებერვალს, საქართველოს რესპუბლიკის მთავარი სახელოვნო კომიტეტისათვის უკვე განცხადებით მიუმართავთ ახალი პოეტური ორდენის, „სომნამბულების“, დამაარსებელთ: „გაცნობებთ, რომ ქართველ ახალგაზრდა მწერალთა ერთმა ჯგუფმა დავაარსეთ ორდენი „სომნამბულები“, ახალი სვლაგები პოეზიაში, ადამიანის გრძნობათა ამეტყველების, ადამიანის აზროვნების გამჭვირვალე ჩენილობის ახალი ფორმით გამოსაცხადებლათ...“ (დოკუმენტი I). ამ არც თუ ისე ვრცელი განცხადების ბოლოში კი ორდენის წევრები კომიტეტისგან ითხოვდნენ წესდების დამტკიცებას, რათა ამით საშუალება მისცემოდათ, გამოეცხადებინათ „სწრაფვა სულის, როგორც აზვართება ახალგაზრდული ნდომის, როგორც მოხეთქა სტიქიის პოეზიით...“ (დოკუმენტი I).

შესაძლოა, ამ განცხადებაში არც არაფერი ყოფილიყო უცნაური, რომ არა ბოლო წინადადება: „ღრმათ ვართ დარწმუნებული, შეგვისრულებთ ელემენტარ მოთხოვნას ადამიანებს, ადამიანების უზენაეს ჰუმანიურობის განაღდებაში, რომელსაც ჰქვია სოციალისტური რესპუბლიკა“ (დოკუმენტი I). ჰუმანიურობის იმედი ბოლშევიკური ხელისუფლებისაგან, როცა სულ რაღაც 3-4 თვეა გასული 1924 წლის სასტიკი სისხლიანი ანგარიშსწორებიდან, ცოტა არ იყოს გულუბრყვილოდ ყდერდა, მით უფრო ორდენის დამაარსებლის, ვანლერ დაისელისაგან, რომელიც ამ დროისათვის საქართველოს საგანგებო კომისიას (ჩეკას) უკვე ორჯერ ჰყავდა დაპატიმრებული: პირველად, 1922 წლის დასაწყისში (სავარაუდოდ, პირველ თვეებში) ბათუმში კონტრრევოლუციის ბრალდებით, მეორედ კი იმავე წლის აგვისტოში თბილისში ანტისაბჭოთა საქმიანობისათვის (მეორე დაპატიმრებისას 2 თვე იყო კიდეც ციხეში). მაგრამ, ალბათ, აქ უნდა გავითვალისწინოთ ის ზოგადი რეალობა, რომელიც ახლად გასაბჭოებულ საქართველოში სუფევდა, განსაკუთრებით, შემოქმედებითი ინტელიგენციის გარეგნულად შემწყნარებლური დამოკიდებულება მისადმი:

„[„ცისფერი ორდენი“] მხოლოდ დეკლარაციულად კი არ მიესალმა, არამედ ლექსებიც კი უძღვნა „ახალ საქართველოს“, საბჭოთა ხელისუფლებასთან იმთავითვე ლოიალური დამოკიდებულება და თანამშრომლობის სურვილიც გაამჟღავნა.

„ფუტურისტ-ლეველთა“ ჯგუფმაც, თუნდაც ლიტონი სიტყვით, მაგრამ მაინც რევოლუციის მემკვიდრედ გამოაცხადა თავი, ხოლო ყველაზე „დიდ სიტყვად“ ოქტომბერი აღიარა.



„აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“ კი გაემიჯნა პოლიტიკას, მისი უმთავრესი საზრუნავი მწერლობის, თარგმანის ხელოვნების, ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემები გახლდათ“, – აღნიშნავს ლალი ავალიანი (ქართული ... 2016ა: 108). ცხადია, აქაც მხოლოდ შეზღუდული ტიპის იზოლაცია იგულისხმება, მხოლოდ სახელოვნებო სფეროთი დაინტერესების სურვილია ხაზგასმული და არა რაიმე სერიოზული დაპირისპირება მმართველ ძალასთან. ამ ფონზე უკვე აღარ ჩანს მაინცდამაინც უცნაურად „სომნამბულების“ დეკლარირებული პოზიცია, მთავრობის ჰუმანურობას რომ იმედოვნებდნენ (არც წინა წლიდან გამოყოლილი შიში უნდა დავივიწყოთ!), მიუხედავად ჩვენ მიერ ზემომოყვანილი რეალური ფაქტებისა.

ვიდრე უშუალოდ ორდენის ნესდების ანალიზს შევუდგებოდეთ, შევჩერდებით სახელწოდებაზე – **„სომნამბულები“** ანუ **ძილის პოეტები. სომნამბულიზმი** (მთვარეულობა, ლუნატიზმი) ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს ძილში სიარულს (*somnus* – ძილი, *ambulo* – დავდივარ). ესაა პარასომნიური სპექტრის დაავადება, რომლის დროსაც ადამიანი ასრულებს გარკვეული სახის მოქმედებებს ისე, რომ იმყოფება ძილის ფაზაში. სომნამბულიზმის მიზეზი არის მძინარე სხეულის მოტორიკის კოგნიტიური ბლოკირების ფუნქციონირების დარღვევა. რა თქმა უნდა, ამ დროს ჩადენილი ქმედებები არაცნობიერია (სომნამბულიზმი). როგორც ჩანს, გარკვეული მიზეზების გამო (რომლებზეც მოგვიანებით ვისაუბრებთ) ადამიანის ეს მდგომარეობა საკმაოდ საინტერესო აღმოჩნდა ხელოვნებისათვის, რადგან მსოფლიო ხელოვნების ისტორია ამ სახელით არაერთ ნაწარმოებს იცნობს, მაგალითად: 2012 წელს რუსმა რეჟისორმა ალექსეი სმირნოვმა გადაიღო მხატვრული ფილმი სახელწოდებით „სომნამბულა“; რუსულმა პანკ-როკ ჯგუფმა „ბრიგადნი პოდრიადმა“ („Бригадный подряд“) თავის მე-16 სტუდიურ ალბომს „სომნამბულა“ უწოდა; უფრო ადრე, 1931 წელს დიდმა ავსტრიელმა მწერალმა ჰერმან ბროხმა გამოაქვეყნა თავისი პირველი ფილოსოფიური რომანი-ტრილოგია „მთვარეულები“; იმავე წელს იტალიელმა კომპოზიტორმა ვინჩენცო ბელინიმ შექმნა ოპერა-მელოდრამა „სომნამბულა“; ამ ოპერის საფუძველზე კი ბელეტმაისტერმა ჯორჯ ბალანჩინმა დადგა იმავე სახელწოდების ბალეტი ვიტორიო რიეტიისა და ვინჩენცო ბელინის მუსიკის თანხლებით, რომლის პრემიერა გაიმართა 1946 წლის 27 თებერვალს ნიუ-იორკში, ქალაქის მუსიკისა და დრამის ცენტრში. 1921 წელს ქუთაისში გამოიცა სანდრო ცირეკიდის „მთვარეულები“.

რატომ შეიძლება, გამხდარიყო ინტერესის საგანი ადამიანის ეს ავადმყოფური მდგომარეობა 20-იანი წლების საქართველოში? დავიწყოთ იმით, რომ მოდერნიზმის ეპოქის მსოფლმხედველობის ჩამოყა-



ლიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა იმ პერიოდის საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მიღწევებმა და ფროიდის თეორიამ არაცნობიერის შესახებ. ის, რომ ინდივიდის ქმედებებს საფუძვლად უდევს არა გონისმიერი, არამედ გონებისმილიერი რაღაც, მეტად მიმზიდველად გამოიყურება მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის. თუკი ქმედებები ჩადენილია არაცნობიერად, ბუნებრივია, მორალური პასუხისმგებლობაც მათზე მოხსნილია. იგივე შეიძლება ვთქვათ ხელოვნების ნაწარმოების მიმართაც, გონებისმილმა შექმნილ ხელოვნებაზე მორალური პასუხისმგებლობის ტვირთი ნაკლებად ამძიმებს ხელოვანს, ავტორის მორალური პასუხისმგებლობა მცირდება. თანაც, ეს მდგომარეობა უფრო მეტის და თამამად თქმის საშუალებასაც იძლევა. ჩვენი აზრით, სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ სომნამბულიზმით გატაცების მიზეზი და არჩევანი, საკუთარი ჯგუფისათვის სწორედ ეს სახელი დაერქვა ვანლერ დაისელს.

ლიტერატურის მუზეუმში დაცულია ჯგუფის ხელნაწერი „ნესდება“, რომელიც ზოგადი მიზანდასახულობის გაცხადებით იწყება, რასაც 12 პუნქტად ჩამოყალიბებული დებულებები მოსდევს. სომნამბულების მანიფესტი კვლევისას ძალზე საინტერესო მოვლენაა, რადგან საერთო აქვს როგორც „ცისფერყანწლების“ პირველთქმასთან, ისე ფუტურისტულ მანიფესტთანაც, თუმცა გარკვეულ ორიგინალობას მაინც ინარჩუნებს.

მაინც რაზე აკეთებდნენ ძირითად აქცენტებს და რა მიაჩნდათ ლიტერატურის დანიშნულებად თუ საგნად „სომნამბულებს“ და რამდენად ორიგინალური იყვნენ ისინი ამაში? მათი მანიფესტის პირველივე წინადადებიდან გამომდინარე, ისინი „მსოფლიო ლიტერატურული კატასტროფის“ შეჩერებასა და „ტვინით ავადმყოფი კაცობრიობის“ მკურნალობას ისახავდნენ მიზნად: „ორდენი თავისი ჩენილობით პირველი ტეხავს მსოფლიო ხერხემალს ადამიანის ტვინარ ქმედობაში, ხერხემალს, რომელსაც კაცობრიობა მიჰყავს ქოლერული სისწრაფით თავდავიწყებისაკენ და ძილისაკენ, მძიმე ლეტარგია გადაიშალა აზროვნების გადატეხის პრიზმაში, საჭირო იყო ხილვა ინტერპლანეტარული და გალანდება ფიქრადი ხედვის. „სომნამბულები“ მოდიან ასეთი ბგერალობით. სახე იშლება ნულიდან“ (დოკუმენტი I). ვანლერ დაისელის არქივში მოიპოვება ფურცელი მცირე ტექსტით, რომელსაც აწერია „გახეთ „კომუნისტს“ განმარტებისათვის“. მასში კიდევ უფრო დაკონკრეტებულია ჯგუფის მიზანი და ამოცანა: „უცაბედი არის ჩვენი გამოცხადება, ჩვენი სახეობის მკრთალი ჩენილობა ელდათ გადატყდა ტფილისზე, ჩვენ მოვედით, როგორც ვუკლანიური სიცხადე და გადარევა ციკლონის, აქ არის გაალება გზნების და მოხეთქა სტიქ-

იურ ნდომის, საქართველოში დაწყება პოეზიის კოცონების ჟრუანტელების. ჩვენ მოვედით, როგორც გავარვარებული ლითონის ჩქერი, ჩვენ მოვდივართ გაბედულათ და ვხდით ფარდას, თქვენ შეგიძლიათ გვიყუროთ. დაწყება ახალი ჭიდაობის. „სომნამბულები“, სხვა ფეთქარი გება მართი რკინის მაჯა და ჟრუანტელი. ჩვენ პირველი ვაწყობთ პროცესიას ლიტერატურულ საქართველოს ბაზარზე და გავიძახით: სასაფლაოსკენ, სასაფლაოსკენ პოეზიის გერმაფროდიტები, პოეზიის ბალასტი. <...> ვუარყოფთ „პოეტს“, როგორც გახუნებულ „თანამდებობას“... ჩვენ გვინდა პოეზია ყველას, პოეზია ჰაერი, არ გვნამს პოეზია რომელიმე კასტის, კასტა არ არსებობს, ჩვენ არ გვინდა პოეზია სალონური ლილინის, ჩვენ გვინდა პოეზია, ეპოქის ნერვი, პოეზია ჟრუანტელის, პოეზია სიცოცხლე, პოეზია მთავარი არტერია საზოგადოების სულის, პოეზია სარკე დაღლილი სულის და სიმფონია, სომნამბულური ხილვა გამინებულ ყოფის“ (დოკუმენტი II). როგორც ჩანს, ეს განმარტება დაინერა, რათა მას მეტი სიცხადე მიენიჭებინა ჯგუფის მიზნებისათვის, უეჭველია, ყურადღების მიქცევასა და პოპულარობასაც ისახავდნენ მიზნად, რადგან ამ პერიოდში ქართული მოდერნისტული პალიტრა საკმაოდ მდიდარი და მრავალფეროვანია, სავსეა ნიჭიერი და ცნობილი სახეებით. „განცხადებასაც“ და „განმარტებასაც“ ბევრი საერთო აქვს 20-იანი წლების ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში გაბატონებულ შეხედულებებთან და არა მხოლოდ ქართულთან. მოდერნისტული კულტურისათვის ზოგადად დამახასიათებელია „ადამიანის სულიერი კრიზისის ვერბალიზაცია და რეპრეზენტაცია, სამყაროს აღქმა-გაცნობიერების ტრადიციული ფორმების უარყოფა“ (ქართული ... 2016ბ: 52). ნიშანდობლივია, ასევე, რადიკალური პოზიცია, რომ ისინი გადამრჩენლის მისიით ევლინებიან სამყაროს, რომელმაც დაკარგა მშვენიერების შეგრძნება, დაავადდა, გადაეჩვია ოცნებას და ა. შ. მსოფლმხედველობრივი და ვერბალური დამთხვევა უპირველესად შეინიშნება „ცისფერყანწელთა“ „პირველთქმასთან“: „მრავალის სასიკვდილოთ გაეჩნდით ჩვენ ბინძურ მზით გამთბარ ქვეყანაში, სადაც ხალხმა დაჰკარგა შვენება სითამამისა... ლამური გზებით მოვდიოდით ჩვენ, რომ დაგვენთო მზე-კოცონი, მდუმარებით დამშვიდებულ ქვეყნისათვის... ხალხი, რომელიც უარყოფს დიდების სურვილს, ჰგავს ავათმყოფს, რომელმაც იგრძნო კოცნა სიკვდილისა და კიდევ ელის სიცოცხლეში დაბრუნებას. ჩვენ ვკლავთ შიშს თავის ბნელ მანტიაში და ვუმღერით რაინდობას, სიჭაბუკეს და ალურ სიხარულს“ (იაშვილი 1916: 3). თითქმის ასეთივე პათოსითაა დაწერილი შალვა კარმელის „ბარრიკადებზე“, ეს უკვე 1922 წელია: „დღეს პოეზიაში მონა ლიზას ლიმლის მაგიერ ხერხემლის ტვინ დაზიანებულ ქვეყნის სარდონი-

კული ღიმილია, ბოდლერის ბოროტ ყვავილების სინტაქსის გაგება მსხვა ცხუნე მიაზმები და სურნელება მისცა მკვდარ და სიფილისით დაჭმულ, ყნოსვის გალიუცინაციებით სავსე დეზესენტის ეკზოტიურ ყვავილებს“ (კარმელი 1922). ოლონდ შალვა კარმელის პოზიციას ის გამოარჩევს, რომ იგი განახლებაში ერთადერთ ქმედით ძალად „ცისფერყანწელებს“ მიიჩნევს და მათ დამსახურებასაც აღიარებს. ყველაზე რადიკალური, რაც გასაკვირი არაა, ფუტურისტები იყვნენ, რომელთაც არა მხოლოდ მსოფლიო დაადანაშაულებს ჩამორჩენილობასა და კრიზისში, არამედ იმ დროისათვის ქართულ სივრცეში არსებულ ყველა სკოლას „გაჰკრეს კბილი“: „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ გამოსვლით ქართულ ხელოვნების არსებული პოზიციები დაირღვა. მომაკვდავ შკოლების ნარჩენმა თავი მოიყარა სქელ ტანიან საექსპლოატაციო ყურნალებში... ლიტერატურულ მეშჩანიზმის შექმნილი ფორმულა „მშვენიერი ტყუილი“ განსაზღვრა არის განვლილი პოზიციების. **„მშვენიერი ტყუილი“ და აღმშენებლობითი სიმაგრე თანადროულობის ერთ პოლუსში ვერ მოთავსდა.** აქედან დეკადანსი და სრული განადგურება „მშვენიერი ტყუილის“ (ყანწები, ხომალდელები, შემდეგ ილიონი – და სხვები). **კომუნისტურმა რევოლუციამ მოსპო პოლიტიკური რომანტიკა** შექმნილი ფეოდალურ და წვრილ ბურჟუაზიულ მოაზროვნების მიერ...“ (მანიფესტი 1924: 2). როგორც ჩანს, „სომნამბულებს“ ისეთი არაფერი უთქვამთ ხელოვნების განახლების საქმეში, რაც ოდნავ მაინც სიახლე იქნებოდა იმდროინდელი ევროპული თუ ქართული მოდერნიზმის კულტურულ სივრცეში. ერთადერთი, რაც იმთავითვე იქცევს ყურადღებას, ისაა, რომ ისინი მხოლოდ საკუთარ მიზანსა და პასუხისმგებლობაზე აკეთებენ აქცენტს და არ აფასებენ მათ გამოსვლამდე არსებულ ლიტერატურულ პროცესს არც დადებითად და არც უარყოფითად, როგორც ეს ფუტურისტებმა გააკეთეს. 1925 წლამდე ხომ, „არიფიონის“ გარდა, ყველა ჯგუფს უკვე მოსინჯული ჰქონდა საკუთარი ძალები. თუმც იმ განცხადებიდან, რომ ისინი ნულიდან იწყებენ, მაინც ჩანს მათი შეხედულება ქართული ხელოვნების მდგომარეობაზე.

„სომნამბულების“ წესდება (თუმც ვფიქრობთ, რომ ამ დოკუმენტს სახელწოდება „მანიფესტი-წესდება“ უფრო შეეფერება, რადგან იგი მხოლოდ საწესდებო ინფორმაციას არ მოიცავს, ჯგუფის შეხედულებებსაც ასახავს ხელოვნებასა და მისი განახლების გზებზე) 12 პუნქტისაგან შედგება, აქედან პირველივე პუნქტით ორდენის წმინდა სახელოვნებო ხასიათია ხაზგასმული:

„1. ორდენი ძირფესვიანად აპოლიტიკურია“ (დოკუმენტი I).

დღეს ჩვენთვის უკვე ნათელია, რატომ გახდა ამ ფაქტის გამოკვეთა საჭირო (მხედველობაში გვაქვს მისი დამაარსებლის, ვანლერ დაის-

ელის, წარსული და იმდროინდელი პოლიტიკური რეალობა). ჩვენთვის ასევე ნათელია ისიც, რაც მაშინ, ალბათ, ჯერ კიდევ დაუფერებელი იყო: ასეთი განცხადებები ბოლშევიკური ხელისუფლების თვალში უსაფრთხოების გარანტიას ნამდვილად არ იძლეოდა. წესდებაში ასევე აღნიშნულია: დაარსების დრო – 1925 წლის 7 თებერვალი; შემადგენლობა – 12 წევრი: ბაბუაძე ივანე, გველესიანი ვლადიმერ, თევზაძე კლიმენტი, იმედაშვილი გაიოზ, კუჭავა შალვა, ფერაძე დავით, ჟღენტი სანდრო, ხაჭაპურიძე ბარნაბი, წერეთელი მიხეილ, ცერცვაძე თამარი (ორი გვარი არ იკითხება); საარსებო საშუალებები – სანევრო გადასახადი, შემოწირულობა, სალამოებითა და მოხსენებებით მიღებული თანხები; მართვის ორგანო – პრეზიდიუმი და გამგეობა, რომელიც „ხალისდება წელიწადში ერთხელ 30 იანვრისთვის“; მედიასაშუალებები და სხვა ქონება – გაზეთი, ჟურნალი, გამომცემლობა (დოკუმენტი I). ეს ყველაფერი წესდების მე-2-მე-4 და მე-8-მე-12 პუნქტებს მოიცავს. როგორც ვხედავთ, „სომნამბულებს“ საკმაოდ ამბიციური გეგმები და სერიოზული მუშაობა ჰქონიათ განზრახული. ჯგუფის წევრთა რაოდენობა და გენდერული შემადგენლობა კი კიდევ ერთხელ აახლოებს მათ „ცისფერ ორდენთან“.

წესდებაში საკმაოდ მწირადაა ჩამოყალიბებული ჯგუფის წმინდა ესთეტიკური შეხედულებები (სულ 3 პუნქტი). ორდენის მხატვრული სივრცეც მხოლოდ პოეზიით შემოიფარგლება:

„5. ორდენის მოქმედების არე: პოეზია. მხოლოდ აუცილებელი წვა, მხოლოდ მინასავით გამჭვირვალე და უფერული, მხოლოდ ფხიზელი სიზმარი მსოფლიო ძილის ქანაობაში „სომნამბულიზმი პოეზიაში გაგებით“;

6. ორდენი „სიცოცხლე აპარატია“ საერთაშორისო სანვაგი მანქანა. კოლექტიური ნება: სიყვარული როგორც წვამასსიური პიროვნება: მეგობრობის იდეალიზაცია: სიფაქიზე მორალის: ახალი ყოფა მაჯ ეპოქის: დისციპლინა: ექსტაზი: გრძნობა: ათრთოლება:

7. სტუდიური პაექრობა. მზათ ყოფნა დროის თავდასხმისაგან:“ (დოკუმენტი I).

როგორც ვხედავთ, „სომნამბულთა“ ესთეტიკურ შეხედულებებში რაიმე გამოკვეთილ მხატვრულ მეთოდსა და წერის სტილზე საუბარი არაა. ამ დროს ქართული მოდერნისტული სივრცე სავსეა სიმბოლიზმის, დადაიზმის, ფუტურიზმის, კონსტრუქტივიზმის, ექსპრესიონიზმისა თუ იმპრესიონიზმის ნიშნებით. „სომნამბულისტთა“ მანიფესტში მოცემულია ზოგადი ფრაზები, რაც მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელია თითქმის ყველა მოდერნისტული განაცხადისათვის: სწეული სა-

მყაროს განახლება, პოეზიით წვა, ექსტაზი, სიყვარული, მეგობრობის იდეალიზაცია, მორალის საკითხი. შეიძლება ითქვას, ეს ტენდენციები ქართულ პოეზიაში უკვე იყო, ხოლო კონკრეტულად მათ მიერ შემოტანილი სიახლეების შესახებ საუბარი დღეს შეუძლებელია, რადგან მათ არ დასცალდათ მთავარი: მხატვრული პროდუქციის შექმნა (მხოლოდ ზოგადი წარმოდგენის შექმნა შეგვიძლია ვანლერ დაისელის არცთუ მდიდარი მემკვიდრეობის მიხედვით (1926-1929 წლები). აღსანიშნავია, რომ იგი ძირითადად „ცისფერყანწელთა“ პოეზიის გავლენას განიცდიდა, თუმცა ჰქონდა რამდენიმე საინტერესო ფორმობრივი სიახლე).

„სომნამბულებს“ არ მოუციათ მსოფლიო პოლიტიკური პროცესების შეფასება, არ უსაუბრიათ რევოლუციის (როგორც საზოგადოებრივი, ისე პოეტური) როლზე, არ გაუკრიტიკებიათ ან შეუქციათ სხვა სკოლები და მიმართულებები, არ გამოუხატავთ ვინმესთან შემოქმედებითი სიახლოვე. შესაძლოა, ამის მიზეზი ორდენის არსებობის მცირე პერიოდიც იყოს — რამდენიმე თვე. მათი პოსტერიც და ხელნაწერი წესდებაც ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ შინაარსობრივად, არამედ ვიზუალურადაც (სხვადასხვა ზომისა და ფორმის შრიფტი, უცნაურად მარკირებული სიტყვები, პუნქტუაცია და ა. შ.) ეს საუკუნის დასაწყისის ავანგარდისტული ხელოვნების ერთ-ერთი მახასიათებელი იყო: „პერიოდულ გამოცემებში გაფორმებას დიდი ყურადღება ექცეოდა. საგანგებოდ არჩევდნენ შრიფტს და ხშირად განსხვავებული ზომის შრიფტებით ბეჭდავდნენ ტექსტებს. განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ე. წ. ხელნაკეთი წიგნები. მხატვრები და პოეტები თვლიდნენ, რომ ავტორის ხელნაწერი დამატებით დატვირთვას ანიჭებდა თითოეულ ტექსტს, ბეჭდურ ასოებში კი ინდივიდუალობა იკარგებოდა... ხშირად უარს ამბობდნენ სასვენ ნიშნებზე და მათ ნაცვლად სხვადასხვა ფიგურებს გამოსახავდნენ“ (ქართული ... 2016ა: 94). „სომნამბულებმა“ აქაც სცადეს, თავიანთი სიტყვა ეთქვათ. 1924 წელს მათ გამოუციათ ხელნაწერი ჟურნალი „განთიადი“, რომლის 1-ლი ნომერი ინახება გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმის არქივში. ჟურნალი (ყდა დაკარგულია) გაუფორმებია ფრანგიშვილს (სახელი უცნობია), სარედაქციო კოლეგია: კლემენტი თევზაძე, შალვა ონტოფელი, ვანლერ დაისელი. ჟურნალი რამდენიმე განყოფილებისაგან შედგება: ლექსები, პროზა, იუმორი, კრიტიკა, გასართობები (შარადები, რებუსები). ჟურნალის მხოლოდ 14 გვერდია შემორჩენილი, ზუსტად რამდენგვერდიანი იყო, დღეს ძნელი სათქმელია, მუზეუმში დაცული ეგზემპლარის ბოლო გვერდი არის 38-ე. ჟურნალი ძირითადად წერს მუშებსა და მათ პრობლემებზე (პოეზიაც და პროზაც), ანუ მათი ინტერესის საგანი პროლე-

ტარიატია (ლექსები: „პირველი მაისი“, „შემოდგომა“, „მუშა“, „გაზაფხული“... პროზა: „საშინელი დრამა“, „სპირიდონის გასაჭირი“, „გიორგი ხალაძის თავგადასავლი“...), ავტორები არიან: ვანლერ დაისელი, ვ. წულუკიძე, შამილი, პ. რობაქიძე, დ. ბობოხიძე, შალვა ამამუკელი, შალვა მთიელი, მ. ცერცვაძე (ყველა არ იკითხება). კრიტიკის გვერდები დაკარგულია, შემორჩენილია მხოლოდ სარედაქციო კოლეგიის მცირე წინათქმა ამ რუბრიკისათვის: „ბატონებო, ჩვენ-ჯერჯერობით არავის არ ვეკრიტიკებთ. ჩვენი ნორჩი ჟურნალი როგორც ახლად გამოჩეკილი თქვენთვის გაუცნობელი, არ გამოდის კრიტიკის ასპარეზზე. თუ ვინმე მოინდომებთ ჩვენ საწინააღმდეგო კრიტიკით გამოლაშქრებას, ჩვენ მზადა ვართ დასახვედრად. სარედაქციო კოლეგია“ (განთიადი 1924: 32).

„სომნამბულების“ აქტიურობა ამით არ დამთავრებულა, ჩანს, ისინი საკმაოდ აქტიურ მოღვაწეობას აპირებდნენ და ამავე სახელწოდების ჟურნალის გამოცემასაც გეგმავდნენ, რადგან 30 ივნისს რუსთაველის თეატრის პირდაპირ ქართველ ახალგაზრდა ხელოვანთა ჟურნალ „სომნამბულები“ სასარგებლოდ გამართულა საღამო,



რომელზეც სიტყვით გამოსულან გრ. რობაქიძე და კ. კაპანელი (ცნობა ინახება ლიტერატურის მუზეუმში დაცულ ვანლერ დაისელის არქივში).

მაგრამ, სამწუხაროდ, ყველაფერი ისე არ წარიმართა, როგორც ეს ახალგაზრდა შემოქმედნი ფიქრობდნენ და იმედოვნებდნენ. სულ რამდენიმე თვეში ჯგუფის ერთ-ერთი ლიდერის ცხორებაში ტრაგიკული ხანა დაიწყო, რამაც, სავარაუდოდ, განსაზღვრა კიდეც ორდენის ბედი. მიუხედავად იმისა, რომ „სომნამბულების“ წესდებაში ხაზგასმული იყო მათი აპოლიტიკურობა, ჩანს, რომ რეალობაში ისინი სრულიადაც არ იყვნენ გულგრილნი ეროვნული პრობლემისადმი და ბოლშევიკურ დიქტატს მწვავედ განიცდიდნენ. 1925 წლის 30 ივნისს საქართველოს საგანგებო კომისიამ დააპატიმრა ივანე ბაბუაძე და 1 წლით თავისუფლების აღკვეთა მიუსაჯა. 1926-28 წლებში იგი თავისუფალია, რასაც



მონმობს მისი გააქტიურება ლიტერატურულ სარბიელზე. ამ წლებში მას 5 მცირე ფორმატის წიგნი გამოუცია: „მზის სისხლი“ (1926), „ლივილა“ და „გული და დღეები“ (1927), „გუშინ და ხვალ“ (1928), „ბალადა ტფილისთან დაღუპულ ვეფხვზე“ (1929). გარდა ამისა, როგორც ირკვევა, არც კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობა შეუწყვეტია, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დადიოდა და ლიტერატურულ საღამოებს ატარებდა. ახლა რთულია იმის თქმა, მხოლოდ შემოქმედებითი მიზნით მოგზაურობდა თუ არა ახალგაზრდა პოეტი, თუმცა შინსახკომის რეპრესიული მანქანა რომ უკვე მუშაობდა „საეჭვო“ პირების წინააღმდეგ, ეს ცხადია. შედეგმაც არ დააყოვნა. 1929 წელს პოეტი კვლავ დააპატიმრეს და საქართველოდან გაასახლეს. იგი სამშობლოში აღარ დაბრუნებულა. ვარაუდობენ, რომ 1937 წლის რეპრესიებს შეეწირა (რ. კვერენჩხილაძე) ან თავი მოიკლა (ნ. ხოფერია).

რაც შეეხება მის მიერ დაარსებულ ორდენს, როგორც ასეთ შემთხვევებში ხდებოდა ხოლმე, ჩანს, მალევე დაიშალა. იმ დაუნდობელ დროში მთავრობისგან შერისხული ადამიანის საქმის გაგრძელება არც ისე ადვილი იყო. არადა არავინ იცის, რას შესძენდა ჩვენს მდიდარ მოდერნისტულ ლიტერატურას კიდევ ერთი ძალიან საინტერესო პოეტური ორდენი.

### **დამოწმებანი:**

**განთიადი 1924:** განთიადი (ხელნაწერი ჟურნალი). თბილისი: 1924, № 1. გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, ვანლერ დაისელის არქივი, შიფრი 25537.

**დოკუმენტი I:** ვანლერ დაისელის არქივი, შიფრი 25536-6, გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი.

**დოკუმენტი II:** ვანლერ დაისელის არქივი, შიფრი 25538-6, გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი.

**იაშვილი 1916:** იაშვილი პ. *პირველთქმა*. ცისფერი ყანები, № 1, ქუთაისი: გაზაფხული, ჩშივ [1916].

**კარმელი 1922:** კარმელი შ. *ბარრიკადებზე*. გაზ. „ბარრიკადი“, ტფილისი: 1922, № 7.

**მანიფესტი 1924:**  $H_2SO_4$ , ს.ს.ს.რ. თბილისი: 1924, № 1.

**სომნამბულიზმი:** *Сомнамбулизм*. მის.: [ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Сомнамбулизм&oldid=79732877](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Сомнамбулизм&oldid=79732877)

**ქართული ... 2016ა:** ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია, თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

**ქართული ... 2016ბ:** ქართული ლიტერატურა. ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების პრიზმაში (მუასაუკუნეებიდან პოსტსაბჭოთა ეპოქამდე). ნაწილი 2, თბილისი: „საარი“, 2016.

**SEVINJ RZAYEVA**

*Azerbaijan, Baku*

*Baku Slavic University*

### **Receptive-aesthetic Method of the Formation of Function of Literature on the Society**

It is noted in the article that receptive aesthetics method is mainly involved in the understanding process and social function of the literary works rather than its formation. And this approach enables us to unveil most of the secrets of literary works. The author stresses that the text of literary work is not changed but its meaning is changed. And the meaning depends on the relations of reader's (listener's, audience's) practice and the author and this relation is in the form of reader-text dialogue. The author's practice defines not only the meaning, but also the ontological status (social status, ranking and societal reality).

*Key words:* realism, structuralism, aesthetic of depiction, method.

**С. Т. РЗАЕВА**

*Азербайджан, Баку*

*БСУ*

### **Рецептивно-эстетический метод формирования функции литературы по отношению к обществу**

Результаты, достигнутые в языкознании при выявлении методической взаимосвязи диахронного анализа с синхронным, дают теоретическую основу преодолеть доминантную роль диахронного рассмотрения и в истории литературы, где она до сих пор явно преобладает. Сторонники рецептивной эстетики, то есть исследователи, подчеркивающие особое место читателя в литературном процессе, фактически изменяют отношение литературоведения к приоритетам анализа: независимо от времени создания произведения, оно в контексте с читателем активизируется и синхронизируется и становится фактом современного мировосприятия. Если уже рецептивно-историческая перспектива при изменении эстетической установки, все снова и снова, наталкивает нас на функциональные взаимосвязи между пониманием новых произведений и значением старых, то необходимо сделать в определенный момент развития синхронный срез, чтобы затем поделить в гетерогенном множестве одновременных произведений на равноправные, противоположные иерархические элементы, объединяющиеся в соответствующие структуры, и тем самым выстро-



ить для литературы данного исторического периода более общие рамки рассмотрения, если проводить последующие синхронные срезы в диахронии таким образом, чтобы в них исторически артикулировалось изменение литературной структуры, определяющее границы соответствующей эпохи, это дало бы новые возможности для истории литературы.

Основополагающее значение диахронического рассмотрения в историографии наиболее решительно оспорил Зигфрид Кракауэр. В своей статье «Время и история» (Kraakauer 1969:139-163) он подвергает сомнению оправданность такого подхода со стороны истории, когда события всех жизненных сфер рассматриваются в рамках гомогенного хронологического времени как единый процесс, обладающий связностью в каждый данный исторический момент. Такое восприятие истории, все еще находящееся в плену гегелевского понятия «объективного духа», предполагало, что все, что одновременно происходило, в равной мере несет на себе отпечаток знания этого момента, то есть скрывало фактическую разновременность одновременного (Kraakauer 1969: 965). Так как многообразие событий исторического момента, в котором универсальный историк видит выражение некоего единого содержания, представляет собой моменты совершенно различных временных поворотов, чьи закономерности обусловлены своими особыми предметными историями (Kraakauer 1969: 48–9), как в примерах интерференции различных «историй» искусства, права, хозяйства, политики и так далее: «The shaped times of the diverse are as overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time». (Сформированные времена разнообразия являются затмением униформы течения времени. Любой исторический период поэтому должен быть представлен как смесь событий, которые появляются в разные моменты их собственного времени). (Kubler 1962:53).

Предполагает ли это заключение первичную неоднородность истории так, чтобы связность всеобщей истории складывалась только ретроспективно в единстве видения и изложения, и правомочна ли еще сегодня универсальная история с философской точки зрения, несмотря на радикальное сомнение в «историческом разуме», которое Кракауэр выводит из плюрализма хронологических и морфологических временных потоков и кладет в основу антиномии общего и, особенно в истории, - эти вопросы мы здесь обсуждать не будем. О сфере литературы можно, во всяком случае, сказать, что взгляды Кракауэра на «сосуществование одновременного и разновременного» далеки от того, чтобы привести историческое признание к апории, скорее, они выявляют необходимость и возможность раскрыть историческое измерение литературных явлений в синхронных срезах. Из этих взглядов следует, что хронологическая функция момента, якобы на-

ладывающего отпечаток на одновременные явления литературы, соответствует историчности литературы, как и морфологическая функция однородной литературной последовательности, в которой последовательность явлений подчиняется лишь имманентным закономерностям. Чисто диахроническое рассмотрение, как бы убедительно он ни объяснял изменения в рамках истории жанров имманентной логики инновации и автоматизации, проблемы и разрешения, достигает масштабов собственно исторического подхода только тогда, когда отступает морфологический канон и сопоставляется произведение, значительное с точки зрения истории воздействия, с исторически обработанными, стертыми образцами жанра, учитывая при этом отношение этого произведения к его литературному окружению, на фоне которого ему, как и произведениям других жанров, нужно было выстоять.

Историчность литературы становится очевидной именно в точках пересечения синхронии и диахронии. В таком случае должна иметь возможность описать литературный горизонт определенного исторического момента как синхронную систему, в соотношении с которой данная литература может быть вместе с тем воспринята диахронически через отношения разновременности, а произведения поняты как актуальные или неактуальные, как модные, устаревшие или «написанные на века», как опередившие или упустившие свое время (Jakobson 1963:212). Если, с продуктивно-эстетической точки зрения, литература, существующая одновременно, распадается на гетерогенное многообразие разновременного, на произведения, отмеченные различными моментами жанрового, по-разному оформленного времени (как видимое в его мнимой одновременности звездное небо распадается для астронома на точки самой разной временной отдаленности), то с точки зрения рецептивной эстетики это многообразие литературных явлений вновь соединяется в единстве общего горизонта литературных ожиданий воспоминания, предвосхищений публики, воспринимающей и соотносящей эти произведения между собой как явления своей современности.

Всякая синхронная система обязательно включает в себя в качестве неотъемлемых структурных элементов свое прошлое и свое будущее, поэтому в синхронном срезе потока литературной продукции, сделанном в определенный исторический момент времени, обязательно содержатся как предыдущие, так и последующие срезы диахронии. Кроме того, как и в истории языка, здесь можно выявить постоянные и переменные факторы, которые могут быть локализованы в качестве функций системы. Дело в том, что литература так же обладает своего рода грамматикой и синтаксисом с их относительно жесткими связями. Это структура уже традиционных и еще не канонизированных жанров, способов высказывания, разновидностей

стилей, риторических фигур. Им противостоит более гибкая область литературных сюжетов, архетипов, символов и метафор. Поэтому можно попробовать разработать для истории литературы нечто аналогичное тому, что Ханс Блуменберг постулировал и обосновал своей исторической логикой вопроса и ответа для истории философии, используя в качестве материала примеры переломных эпох и особенно соотношения христианской теологии и философии: то есть «формальную систему объяснения мира, в структуре которой находят свое место перераспределения, образующие процессуальный характер истории, включая и радикальные эпохальные переломы» (Blumenberg 1958:101). Если субъективное представление самостоятельно порождающейся литературной традиции преодолевается только в функциональном объяснении отношений производства и восприятия литературы, понимаемых как процесс, то и за преобразуемыми литературными формами и содержаниями можно видеть структурные изменения в литературной системе миропонимания, которые позволяют обнаружить смену горизонта ожидания в процессе эстетического опыта.

Из этих посылок можно было бы прийти к принципам такого изложения истории литературы, которая не должна была ни стремиться к более известным вершинам традиционных шедевров, ни теряться в низших слоях исторически не артикулируемой полноты всех текстов. Проблема отбора материала, значимого для новой истории литературы, может быть решена нетрадиционными способами, то есть, с помощью синхронного рассмотрения: при изменении горизонта в историческом процессе «литературной эволюции» можно не только отслеживать различные факты и связи, но и установить, анализируя, изменения элементов синхронной литературной системы, сопоставляя их с данными анализа последующих синхронных срезов. В принципе, описывать литературу через историческую смену таких систем было бы возможно, перебирая любые пересечения синхронии и диахронии. Между тем историческое измерение литературы, ее утраченная как в традиционной, так и в позитивистской истории литературы, событийная непрерывность, может быть восстановлена только в том случае, если историк литературы обнаружит и выветит такие срезы литературы и такие произведения, в которых процессуальный характер «литературной эволюции» артикулируется в его исторических моментах и эпохальных цензурах. Эта историческая артикуляция зависит не от статистики и не от субъективного произвола историка литературы, а только от истории воздействия, то есть от того, «что последовало за событием», что конституирует взаимосвязи литературы для современного читателя или исследователя как предысторию ее нынешнего состояния.

Задача построения истории литературы будет завершена лишь тогда, когда литературная продукция предстанет не только в синхронии и диахронии соотношения систем, но и в качестве особой истории, а значит,

и в присущем только ей отношении к общей истории. Это отношение не исчерпывается тем, что литература любого времени несет в себе некий образ общественной жизни: типизированный, идеализированный, сатирический или утопический. Общественная функция литературы с ее подлинными возможностями проявляется только там, где литературный опыт читателя переходит в горизонт ожиданий его повседневной жизненной практики, изменяя при этом его понимание мира и тем самым воздействуя и на социальное поведение. Функциональная взаимосвязь литературы и общества чаще всего раскрывается с социологией литературы в узких границах метода, лишь внешне заменившего классический принцип *imitatio naturae*, согласно его определению, литература - это изображение наличной действительности, соответственно, понятие «реализма» XIX века, стиля, обусловленного эпохой, выдвигается им в качестве литературной категории. Но и сейчас литературный «структурализм», который, порой, с сомнительным правом ссылается на архетипическую критику Нортропа Фрая или на структурную антропологию Клода Леви-Стросса, все еще целиком остается в плену этой, по сути, классицистической эстетики изображения и таких ее схем, как «отражение» и «типизация». Интерпретируя выводы структурного языкознания и литературоведения, как архаические антропологические константы, переодетые в литературный миф, что нередко удается сделать только благодаря аллегоризмам текстов, структурализм сводит, с одной стороны, историческое бытие к древнейшим структурам общественной природы, а поэзию, с другой стороны, к ее мифическому или символическому выражению (Levi-Strauss 1962:118). Но тогда из виду упускается именно важнейшая общественная функция литературы, а именно функция создания или образования общества. Литературный структурализм, так же как и до него, марксистское литературоведение и теория формального метода, не озабочен вопросом, каким образом «литература накладывает со своей стороны отпечаток на представление об обществе, являющемся ее предпосылкой» (Hess 1967:2-4) и как это сказывается на процессуальном характере истории. Этими словами, Герхард Хесс, рассуждая о том, в какой мере новейшая французская литература могла бы претендовать на законности определенных закономерностей общественной жизни, сформулировал в докладе «Образ общества во французской литературе» (1954) не решенную до сих пор проблему объединения истории литературы и социологии (Hess 1967: 2-4). Рецептивно-эстетическая постановка вопроса о формирующей функции литературы по отношению к обществу, выходит за пределы компетенции традиционной эстетики изображения. Попытка, преодолеть разрыв между литературно-историческим и социологическим исследованием с помощью рецептивно-эстетического метода облегчается тем, что введенное Изером в

литературно-исторический анализ понятие «горизонта ожидания» значимо и для аксиоматики социальной науки, начиная с Карла Мангейма (Mannheim 1958:75). Оно также занимает центральное место в методологической работе Карла Поппера «Законы природы и теоретические системы», в которой формирование научной теории обуславливается донаучным опытом жизненной практики. Поппер рассматривает «горизонт ожидания» как предпосылку наблюдения, а такой разворот проблемы наблюдения дает основание сопоставить его с Изеровской попыткой определить специфическую роль литературы в общем процессе формирования опыта отграничить литературу от других форм общественного поведения (Albert 1964:97-102). По Попперу, прогресс в науке и донаучный опыт объединяет то, что каждой гипотезе, как и каждому наблюдению, всегда предшествуют ожидания, «и именно те, которые конституируют горизонт ожидания, собственно, и делающий значимыми наблюдения, то есть возводящий их в ранг наблюдения». (Popper 1949:115). Для прогресса науки, как и для практики жизненного опыта, весьма существенным моментом является «разочарование в ожиданиях»: «они подобны переживаниям слепого, который узнает о существовании препятствия, только когда наталкивается на него. Благодаря фальсификации наших предположений мы действительно обретаем контакт с «действительностью». Опровержение наших заблуждений есть позитивный опыт, который мы приобретаем из действительности» (Albert 1964:102). Эта модель, хотя и не в полной мере, объясняет процесс формирования научной теории (Popper 1949:298), все же, пожалуй, отвечает «продуктивному смыслу отрицательного опыта» в жизненной практике». (Buck 1989:70), она также способствовала развитию и более четкой постановке вопроса о специфической функции литературы в общественной жизни. Читатель в сравнении с (гипотетическим) не читателем, обладаем той привилегией, что ему, чтобы воспользоваться образом Поппера нужно действительно натолкнуться на новое препятствие, чтобы обрести новый действительный опыт. Опыт, полученный в чтении, может освободить его от необходимости адаптироваться от предрассудков и принуждений его повседневной жизненной практики, заставить его по-новому посмотреть на вещи. Горизонт ожидания литературы отличается от горизонта ожидания жизненной практики тем, что он не только сохраняет имеющийся опыт, но и предвосхищает неосуществленную возможность, расширяет ограниченное игровое пространство общественного поведения, благодаря новым желаниям, претензиям, целям и открывает тем самым путь для будущего опыта.

Творческая способность литературы задавать ориентацию нашему опыту объясняется только ее художественным характером, благодаря которому новая форма помогает разрушить автоматизм повседневного восприятия.

Новая форма искусства воспринимается не только «на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства». Этот знаменитый тезис Виктора Шкловского, выражающий суть манифеста формальной школы, правомерен только в случае классицистической эстетики, будучи обращенным против ее предрассудка, согласно которой прекрасное заключено в гармонии формы и содержания, тогда, как роль новой формы, сводится к второстепенной функции оформления уже данного содержания. (Eschenbaum 1965:27). Новая форма, однако, возникает не только для того, «чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность». Она может обеспечивать также и новое восприятие благодаря тому, что предварительно оформляет содержание опыта, который впервые появляется на свет в литературной форме. Отношение литературы и читателя может актуализироваться и в качестве стимула чувственного, эстетического восприятия, и в этической сфере, как требование моральной рефлексии. (Striedter 1966:288). Новое литературное произведение воспринимается и оценивается на фоне других художественных форм и в перспективе повседневного жизненного опыта. В этической области его общественная функция может быть равно зафиксирована рецептивно-эстетических - в модальности вопроса - ответа, проблемы и разрешения, благодаря которым оно (произведение) переходит в горизонт своего исторического воздействия. Таким образом, новая эстетическая форма, может иметь и моральные следствия, или, иначе говоря, может придать моральному вопросу чрезвычайно мощное общественное воздействие. Впечатляющим образом демонстрируется случай с «Госпожой Бовари», точнее, процесс, который был возбужден против ее автора Флобера, после предварительной журнальной публикации произведения в «Ревю де Пари» 1857. Новая литературная форма, которая вынуждала читательскую публику романа Флобера к необычному восприятию «загасканного сюжета», состояла в принципе безличного (или безучастного) повествования в сочетании с виртуозно-освоенным и целенаправленно-использованным приемом, так называемой «прожитой речи». Что под этим подразумевается, можно пояснить на примере одного описания, которое прокурор Пинар привел в своем обвинении в качестве предельно аморального. Оно следует в романе вслед за первым из «проступков» Эммы и описывает сцену, когда она после измены мужу рассматривает себя в зеркале: «Увидев своё отражение в зеркале, она была удивлена своей внешностью. У неё никогда не было таких больших, таких чёрных и таких глубоких глаз; эти нежности, изменившие её внешность. Получая удовольствие как в период полового созревания, она повторяла: у меня есть любовник! Любовник! Наконец-то она получит удовольствие от любви и, от того огня счастья, который раньше приносил ей лишь горе. Она попала в нечто прекрасное,

где должно было быть всё – страсть, экстаз, фантазии» (Флобер 2011:298). Прокурор принял эти предложения за объективный рассказ, включающий суждение самого рассказчика, и возмущился этой «glorifikation de l'adultere» (славе супружеской неверности), считая его более опасным и аморальным, чем сам проступок (Флобер 2011:348). Но обвинитель Флобера заблуждался, что тотчас было использовано защитником. Потому что инкриминированные автору предложения не были объективными утверждениями рассказчика, которому может довериться читатель, это было субъективное мнение героини, и ее проявленные здесь чувства характеризовались как воспитанные на романах. Художественный прием заключался преимущественно в том, чтобы представить внутреннюю речь изображенного лица без сигналов прямой («наконец я добьюсь этого») или косвенной речи («он подтверждал, что, в конце концов, добьётся этого»), достигая тем самым такого эффекта, что читатель сам должен решать, принять ли эти предложения за истинное высказывание или же следует понимать его как мнение, характерное для данного персонажа. Эмма Бовари на деле «судится из простого, ясного определения ее жизни, исходя из ее собственных ощущений» (Auerbach 1972:430). Этот результат современного анализа стиля в точности совпадает с контраргументом защитника Флобера - Сенара, который подчеркивает, что уже на следующий день у Эммы начинаются разочарования: «На каждой строке книги был вызов к морали» (Auerbach 1972:673), - с той лишь разницей, что тогда Сенар еще не мог назвать этот не описанный пока прием! Ошеломляющее воздействие формальной новизны повествовательного стиля Флобера становится очевидным постепенно: безличная форма повествования вынуждала его читателя не только по-другому «фотографически точно», по велению времени - воспринимать вещи, но и ввергала их в шокирующую неуверенность собственного суждения. Поскольку новый художественный прием разрушил прежнюю условность романа, где над изображенными персонажами всегда возвышалось охранительное моральное суждение автора, роман Флобера способствовал радикализации или новой постановке проблем жизненной практики, тех самых проблем, которые в ходе судебного разбирательства целиком отгеснили изначальный повод для обвинения - мнимую непристойность романа. Вопрос, с которым защитник Флобера перешел в «контрнаступление», обращая упрек, сделанный по адресу романа, предлагается не более чем «в списке грехов провинциальной женщины», - против самого общества, прозвучал так: а не дать ли роману «Госпожа Бовари» следующий подзаголовок, «история образования, полученная в провинции» (Auerbach 1972:670). Вопрос, в котором прокурор завершает свое «Обвинение», остался без ответа: «Я ошибаюсь» (Auerbach 1972:666).



Если ни один из персонажей романа не может вынести окончательный приговор Эмме Бовари, если ни один моральный принцип, именем которого она могла бы быть осуждена, не сделан в романе значимым, не ставится ли тем самым под вопрос, наряду с «принципом супружеской верности», и самогоподвзвующее «общественное мнение», его обоснованность «религиозным чувством»? Какая инстанция должна судить случай «Госпожи Бовари», если значимые доселе нормы общества – «общественное мнение, религиозное чувство, общественная мораль и нравственность» - уже недостаточны, чтобы разобраться в этом случае? (Auerbach 1972:666-667). Эти открытые и предполагаемые вопросы ни в коей мере не демонстрируют эстетическое недопонимание или моралистическое невежество прокурора. В них скорее проговаривается воздействие новой художественной формы, которая стала проблемной для читателя «Мадам Бовари» посредством новой «манеры видения вещей» из самоочевидности его морального суждения и вновь сделала открытой проблемой предрешенность вопросов общественной морали. Таким образом, суд действовал весьма последовательно, когда он, в раздражении от того, что Флобер благодаря искусству своего безличного стиля не дал повода запретить роман за аморальность его автора, - оправдал Флобера как писателя, но вынес при этом суровый приговор якобы представляемой им литературной школе, по сути же, еще не зафиксированному художественному приему: «Принимая во внимание, что в недопустимом в контексте под предлогом характерной живописи и местного колорита, воспроизводимого в речи, жестах персонажей писателя, даётся система приукрашивания; подобная система, применяемая в творческих произведениях и в произведениях изобразительного искусства, сопровождается реальностью, которая отрицает красоту и прекрасное, возрождаемые наравне с неприятным восприятием взглядов и мышления; совершается публичное оскорбление морали и нравственности»» (Auerbach 1972:717). Это значит, что Флобер с новаторской структурой своего романа, своим отношением к социальной жизни как бы сбил с толку читателя, активизировал его, заставляя определить самостоятельное отношение к моральным и нравственным проблемам: новая форма, новая художественная концепция создают предпосылки нового отношения.

Так литературное произведение может, благодаря непривычной эстетической форме, разрушить ожидания своих читателей и поставить их вместе с тем перед вопросами, решение которых не в силах им предложить религиозная или государственно санкционированная мораль. Вместо дальнейших примеров можно напомнить, что задолго до Б.Брехта уже эпоха Просвещения провозгласила соперничество литературы и канонизированной морали, о чем не в последнюю очередь свидетельствует Ф.Шиллер, который ясно выразил требование к буржуазной драме: «Законы сцены начинают действовать там, где заканчивается действие мирских законов»



(Koselleck 1959:82). Но литературное произведение может перевернуть соотношение вопроса и ответа в истории литературы; эта возможность появилась в недавнюю эпоху нашей современности, и столкнула читателя посредством искусства с новой, «непрозрачной» реальностью, которая уже больше не может быть понята исходя из существующего, заданного горизонта ожидания. Так, например, «новый роман», вызвавший чрезвычайной разнообразие и интенсивные дискуссии о судьбах этого основополагающего в современной литературе жанра, предстает как форма современного искусства - по словам Эдгара Винда -, как парадоксальный случай, «когда решение проблемы дано, а сама проблема устранена, чтобы дать возможность осознать решение как решение» (Imdahl 1966: 493-505). Здесь читателю отказано в роли ближайшего адресата и предложена роль непосвященного «третьего», который, встретившись с еще чужой по смыслу реальностью, должен сам найти вопросы, где бы для него открылось то восприятие мира или та человеческая проблема, на которые и отвечает эта литература.

Из этого следует, что специфическую роль литературы в обществе как раз не следует искать там, где она растворяется в изобразительной функции. Если же выделить такие моменты в ее истории, когда литературные произведения разрушали табу господствующей морали или предлагали читателю новые этические решения для его жизненной практики, которые затем благодаря поддержке всех читателей санкционировались и самим обществом, то здесь для историка литературы откроется еще очень мало изученная сфера. Пропась между литературой и историей, между эстетическим и историческим познанием станет преодолимой только в том случае, если история литературы будет не просто описывать процесс общей истории в зеркале литературных произведений, а если в ходе «литературной эволюции» будет вскрывать ту, в прямом смысле слова, армирующую общество, функцию, которая присуща литературе, как и другим конкурирующим между собой искусствам или социальным силам, участвующим в процессе эмансипации человека в его природном, религиозном или социальном отношении.

Если решение этой задачи стоит того, чтобы исследователь литературы перешагнул через свою неисторичную тень, то в этом, пожалуй, и заключается ответ на вопрос, для чего и с каким правом сегодня все еще - или вновь - можно изучать историю литературы.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Флобер 2011:** Флобер Г. *Госпожа Бовари*, пер.: Николай Любимов, М., 2011.

**Albert 1964:** Albert H. *Theorie und Realität*, Tübingen, 1964.

**Auerbach 1972:** Auerbach E. *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 17, Bern, 1972.

**Blumenberg 1958:** Blumenberg H. Epochenschwelle und Rezeption, in: Philosophische Rundschau 6, hrsg. v. Gadamer H. G. und Helmut Kuhn, Tübingen, 1958.

**Buck 1989:** Buck G. Lernen und Erfahrung – Epagogik: zum Begriff der didaktischen Induktion, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

**Eschenbaum 1965:** Eschenbaum B. Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt am Main, 1965.

**Hess 1967:** Hess G. Das Bild der Gesellschaft in der französischen Literatur. In: „Gesellschaft- Literatur-Wissenschaft“, München, 1967.

**Imdahl 1966:** Imdahl M. Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion. In: *Poetik u. Hermeneutik* Bd. 2. München 1966.

**Jakobson 1963:** R. Essais de linguistique generale, Paris, 1963.

**Jauss 1959:** Jauss H. R. Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung, Tübingen 1959.

**Koselleck 1959:** Koselleck R. Kritik und Krise. Eine Pathogenese der bürgerlichen Welt, Freiburg, 1959.

**Krakauer 1969:** Krakauer S. The last things before the Last. In: Time and history, New York, 1969.

**Kubler 1962:** Kubler G. The Shape of Time: Remarks on the History of Things, New Haven/London, 1962.

**Levi-Strauss 1962:** Levi-Strauss C. Les Chats von Charles Baudelaire', in: L'Homme, 2, Leach, 1962.

**Mannheim 1958:** Mannheim K. Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus, Darmstadt, 1958.

**Popper 1949:** Popper Karl R. Naturgesetze und theoretische Systeme. S.43-60 in: Gesetz und Wirklichkeit. Wien: Tyrolia, 1949.

**Striedter 1966:** Striedler J. Transparenz und Verfremdung, in: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion, Hg. W. Iser, *Poetik und Hermeneutik II*, München, 1966.

## **GUZEL STRELKOVA**

*Russia, Moscow*

*Institute of Asian and African countries, MSU*

### **Modernism in Hindi Poetry**

The epoch of Modernism for Indian literature came rather late because of historical development, formation of literature of a new type, necessity to overcome traditional literary forms and styles. Here on the basis of analysis of poetry by prominent Hindi poet M.Varma, one of great poets of the symbolic literary movement Chayavad, some special features of the early Indian Modernism will be discussed. Collections of poetry by M.Varma, written in 1930-s, later united in a poetical cycle, and the last collection “Flame of an oil lamp” show a poetical evolution not only of M. Varma, but Indian intelligentsia’ ideology of the XX-th century.

**Key words:** *Modernism in Hindi poetry, Chayavaad*

**Г.В.СТРЕЛКОВА**

*Россия, Москва*

*ИСАА МГУ*

### **Модернизм в поэзии хинди**

Для индийской литературы эпоха модернизма наступила позже, чем в Европе. Это было обусловлено спецификой исторического процесса в Индии и более поздним возникновением литературы нового типа, которой было необходимо преодолеть традиционные, уже закостеневшие литературные формы. Существовали и другие факторы, в том числе и общественно-политические, такие как становление философии *неоиндуизма* и рост национально-освободительного движения в Индии в первой трети XX века. Именно они способствовали тому, чтобы поэзия хинди обратилась к реальной жизни и – так или иначе – к современности. Дело в том, что вплоть до конца XIX века поэзия хинди продолжала быть традиционной, преимущественно религиозной, и создавалась в основном на двух литературных диалектах – *брадже* и *авадхи*, а творившие на этих диалектах поэты по-прежнему, как в эпоху Средневековья, воспевали две ипостаси бога Вишну – Кришну и Раму. Однако в начале XX века формируется поэзия хинди и на основе разговорного диалекта *кхари боли*, на котором уже с середины XIX века шло становление прозы и драмы нового типа, с новыми героями и проблемами, требовавшими новых литературных форм, часто в результате знакомства с европейской литературой. Родоначальниками и самыми яркими представителями этой литературы были Бхаратенду Харишчандра (1850 – 1885) и Премчанд (1880 – 1936).

Второе и третье десятилетия XX века историки литературы хинди называют «эпохой *чхаявада*». Это поэтическое направление, в котором национальная традиция своеобразно и тонко соединилась с реформаторской и просветительской идеологией *неоиндуизма*, сохраняя при этом приоритет художественности и ценности литературных качеств поэзии. Именно *чхаявад*, по нашему мнению, можно назвать индийским модернизмом, так как он стремился создать нечто новое и по-новому, в изящной форме, сказать о насущном. Поэтому большое внимание уделялось форме, «сфере художественного синтаксиса и семантики» (Руднев 2001:177; Литературная ... 2001: 566). Считается, что серьёзное влияние на формирование *чхаявада* оказала английская романтическая поэзия и поэзия Рабиндраната Тагора, особенно его сборник «Гитанджали», за который бенгальский поэт получил Нобелевскую премию в 1913 году. Однако поэзия четырех главных, «великих *чхаявадистов*» – Джаяшакара Прасада, Сумитранандана Панта, Сурьяканта Трипатхи Ниралы и младшей из них, поэтессы Махадеви Вармы (1907-

1987), – была очень самобытной. Это не отрицает того, что поэзия *чхаявада* ориентировалась на лучшие образцы индийской (эпохи *бхакти* и *рити*) и английской поэзии, преимущественно романтической. Важно и то, что стихи и поэмы Прасада, Панта, Ниралы и Махадеви были призваны стать не рупором прогрессивных, злободневных идей, а «способом выражения внутренних, сокровенных движений души человека» (Очерки... 2014:102). Старший из трёх поэтических братьев Махадеви Вармы – Дж. Прасад был не только поэтом, но и ярким прозаиком, автором нескольких романов, многих рассказов и выдающимся драматургом. Его привлекала великая мифологическая и историческая традиция Индии, а также буддизм. Но в каком бы литературном жанре Дж. Прасад не творил, везде присутствовали дух и стилистика *чхаявада*. Это выражалось, прежде всего, в главном герое – лирическом «я» – отдельно взятой личности, индивидууме, выделенном из традиционного индуистского общества, в котором всегда на первом плане была и остаётся именно община или каста – *джати, сампрадай*, отнюдь не личность. А для чхаявадистов важна как раз индивидуальность – творец, взыскующий постижения вечных истин и страдающий от одиночества. Неслучайно в одном из самых известных сборников Дж. Прасада – *«Ансу»* (Слеза) оплакивается бесплодная жизнь человека, однако есть надежда на то, что будет обретён внутренний «поток радости». Человек – личность стремится к счастью и согласию с окружающим его миром. При этом главным всё-таки остаётся внутренний, духовный мир человека, стремление к абсолюту и прекрасному, достижение и сохранение этого прекрасного в реальном мире.

Два других чхаявадиста – С. Пант и С. Т.Нирала, который писал также и прозу, были в каком-то смысле теоретиками чхаявада. Ранние стихи Панта, вошедшие в сборник *«Ви́на»* (Pant 1927), и его поэма *«Грантхи»* (Иллюзия) посвящены воспеванию человеческой любви и её превратностей, единства человека и мира природы. Эта идея единства передаётся с помощью природных символов. Вообще, символизм присущ поэтике *чхаявада*. Интересно было бы сравнить поэму Панта *«Грантхи»* с поэмой Александра Блока *«Соловьиный сад»*. Они созданы примерно в одно и то же время, и сюжеты их очень созвучны, как и главные герои обеих поэм. Есть и переклички на композиционном, лексическом и даже звуковом уровнях.

Авторское предисловие С. Панта к более зрелому сборнику *«Паллав»* («Молодые побеги») (Pant 1928) было воспринято как манифест всего литературного направления *чхаявад*. Одна из главных идей этого сборника была трансформация, изменение (*паривартан*) окружающего мира, вечная череда рождения-созревания-смерти, но и возрождения, характерных и для мира природы, и для человека. Примечательно, что Пант, в отличие от Дж. Прасада и М. Вармы, был более философичен, нежели склонен к мистицизму. Отличаются и его поэтический язык, использующий несложные размеры,

и стиль, часто приближающийся к разговорному, поэтому более простой – по сравнению с усложнённой поэзией Прасада и М. Вармы. Но так же как в поэзии Прасада (например, в поэме «Камааяни»), у Панта мы находим изобилие рефренов, риторических вопросов, восклицаний, звукописи. При этом для Панта была важна идея человека, который выделен из природной среды, её стихии, и он может её победить, ибо верит в прогресс и победу человеческого разума. Неслучайно уже на склоне лет, вскоре после полёта Юрия Гагарина в космос, С. Пант создал поэму «Дигвиджая» («Покорение мира») и воспел этот человеческий подвиг.

Как и С.Пант, его близкий друг Нирала впоследствии стал одним из родоначальников следующего поэтического направления *«прагмативад»* (букв. *прогрессивизм*). Это ключевое для конца 1930 – 40-х годов поэтическое направление ориентировалось на марксистскую идеологию, и поэты *прагмативада*, в отличие от *чхаявадистов*, уходивших в прекрасный мир грёз, чистой духовной радости и наслаждения прекрасным, обращались к реальной жизни. Их волновали социальные проблемы, они обличали бедность и нищету, сострадали соотечественникам, которые трудятся от зари до зари, получая гроши. Примечательно, что практически в одно время с созданием *чхаявадистских* – символических и, на индийских лад, «декадентских» стихов (как, например, «*Джухи ки кали*» – «Бутон жасмина», 1914) – Нирала писал обличительные стихи о бедном нищем старике, который должен заботиться о двух внуках (1921), но использовал при этом элементы индийского эпоса. В 1930-е годы Нирала был уже признанным поэтом-прогрессивистом, и его лучшим стихотворением той поры считается «*Во торти паттхар*» («Камни дробит она») (Нирала 1990). Оно имеет вполне законченный сюжет: это рассказ о девушке, которая с утра до темна дробит камень на строительстве дороги, ведущей к Аллахабаду. Поэт видит её случайно, встречается с ней взглядом, судьба её ему ясна – и тут же становится предметом проникновенного стихотворения с рефреном «Камень дробит она». Вообще, Нирала (лит. псевдоним, означающий «Необыкновенный, особенный, неповторимый») был действительно необычным поэтом – набожным, воспевавшим Раму, автором прекрасной поэмы «*Рам ки Шакти пуджа*» («Моление Рамы и жертвоприношение Шакти»), и революционно-энергичным, чьим любимым символом был всесокрушающий поток или же танец Шивы, который уничтожает всё, чтобы после *пралая* – гибели мира, конца света – наступила новая эра – *юга*. Одновременно с этим Нирала был очень музыкален, он создал сборник песен «*Гитика*», но вместе с тем и писал, по жанровому определению индолога Е. П. Чельшева (Чельшев 1978: 158), басни (например, «*Кукурмутта*» – «Гриб»), в которой труженик-гриб противопоставляется красавице-бездельнице розе.

Иными словами, поэтический мир трёх старших поэтов-чхаявадистов был, с одной стороны, прекрасен и разнообразен, но с другой, в каком-то смысле, ограничен – с точки зрения выбора героя, темы, стилистики, поэтических средств, образности и лексики. Вместе с тем, они столь же талантливо создавали не только стихи другого плана, но и прозаические, и драматургические произведения, и в этом смысле явно эволюционировали. Необходимо подчеркнуть, что поэтов – чхаявадистов объединяла еще и философско-религиозная и идеологическая общность: при всей увлеченности некоторых из них идеями марксизма и классовой борьбы, они были индусами (Пант и Нирала – брахманами), которые придерживались принципов *адвайта-веданты*. При этом Дж. Прасад и Махадеви Варма в определённый период жизни увлеклись буддизмом, что ярко отразилось в их творчестве. На всех четырёх поэтов большое влияние оказали идеи неоиндуизма, они сочувствовали и в каком-то смысле даже участвовали в национально-освободительном движении. Главным для всех них было не только творчество, но и служение обществу, которое они стремились изменить к лучшему.

На примере младшей из «великих чхаявадистов», Махадеви Вармы так же интересно рассмотреть особенности раннего модернизма в индийской литературе. Сама судьба этой поэтессы – как представительницы эпохи модернизма – примечательна. По индийским обычаям она была выдана замуж ребёнком – в семь лет, но продолжала жить в доме родителей (отец её был юристом). Когда же Махадеви повзрослела и пришла пора переехать в дом мужа, она, с разрешения просвещённого отца и достаточно неожиданного согласия супруга, осталась с родителями. По воспоминаниям поэтессы, не отец, а именно мать вдохновила её на создание стихов, приохотила к чтению. Большой импульс к творчеству Махадеви получила от своей подруги Саубхадры Чаухан, которая прославилась впоследствии поэмой «Рани Джханси Лакшми Баи», посвященной героине Великого индийского восстания 1857 года. К сожалению, Саубхадра рано ушла из жизни, но стихи её живы, как и память о ней у её читателей.

В какой-то момент Махадеви Варма, заинтересовавшись буддизмом, мечтала быть буддийской монахиней, но стала одной из родоначальниц индийского феминизма, участницей национально-освободительного движения, активной пропагандисткой женского образования. Внешне некрасивая, она воспринималась и почиталась как «современная Мира» (поэтесса 15 века Мира Баи, воспевавшая бога Кришну и славившаяся своей красотой). Известно, что и у европейских поэтов эпохи модернизма были своеобразные «литературные маски», прочно ассоциировавшийся с ними образ артистического поведения, который позволял связать художественный мир поэта с его внешним обликом. Нечто подобное мы наблюдаем и у поэтов – чхаявадистов. Так, неподражаемый Нирала иногда вёл себя даже

экстравагантно, нарушая правила приличия. Изысканный, аккуратный, артистичный Сумитранандан Пант выглядел, судя по многим фотографиям, почти как денди. Махадеви Варма, небольшая, хрупкая, облачённая в сари, была, на наш взгляд, образцом сдержанности и скромности. Но в иллюстрациях к собственным стихам она рисует прекрасную в своей простоте и сосредоточенности на любви героиню – своё альтер эго.

Автор пяти сборников стихов, неповторимых в своей интонации, лексическом строе, образности и проникновении в глубину чувств женской души, Махадеви в какой-то мере стала и теоретиком чхаявада. До сих пор сборники её стихов «Туман» (Neehar, 1930), «Луч» (Rashmi, 1932), «Лотос/ Жемчуг» (Neeraja, 1934), «Вечерняя песнь» (Sandhyageet, 1936), «Светильник» (Dipshikha, 1939) и опубликованный посмертно «Линия огня» (Agnirekha, 1990) вызывают неподдельный интерес и любовь читателей. Примечательно, с какой гармоничной периодичностью они издавались – четыре из сборников с интервалом в два года. И в каждом из этих сборников был, как правило, один ведущий образ – воды, тумана, свечи или светильника, дождевой тучи. Как видим, яркий солнечный свет мало привлекал поэтессу, она предпочитала струи воды и тёмные грозовые тучи, изливающиеся дождём. Одно из самых популярных стихотворений Махадеви строится именно на этом образе, а самая узнаваемая строка из её поэзии – это “Main neer bharee dukh kee badalee” (“Я – полная влаги туча горя”) из сборника «Вечерняя песнь» («*Sandhyaa geet*», 1936). Помимо образа дождя, дождевой тучи, наполненной слезами, здесь переплетается несколько образов. Во-первых, дождевая туча – это знак не просто дождя, а наступления сезона дождей. И если любимый не вернулся к этому моменту домой, это означает, что его возвращение откладывается почти на три месяца. Героиня, вновь оставшаяся на долгий срок в разлуке, – *вирахини*, это традиционный образ классической индийской поэзии. Она описывается определённым образом, ведёт себя в соответствии с образом поведения *вирахини* (не украшается, не причёсывается, постоянно – пусть и безнадежно – вглядывается вдаль, ожидая, несмотря ни на что, возлюбленного и т.д.). Помимо прочего, она поёт именно разлучные песни. И еще знаковое слово присутствует в этом стихе – «*дукх*» («горе, несчастье»). Но это слово в поэтике *чхаявада* неразрывно связано с антонимом «*сукх*» («счастье»), образуя устойчивое сочетание «*сукх-дукх*». Эта постоянная пара двух противоположностей – отличительная черта и поэзии Рабиндраната Тагора, и своеобразное проявление того, как выражается диалектика жизни в лирической поэзии хинди первой трети XX века.

Творчество М. Вармы и её жизнь – на фоне и в контексте происходивших в то время событий и изменений в жизни Индии – подробно рассмотрены в книге Карин Шомер “Mahadevi Varma and the Chayavad age of Modern Hindi Poetry” (Shomer 1983). Исследовательница называет чхаявад “Новым



романтизмом” (“A New Romanticism”). Из пяти поэтических сборников, принадлежащих М. Варме, и которые К. Шомер анализирует, особое внимание уделяется последнему – «*Дип шикха*» («Пламя светильника»). Об этом свидетельствует и название главы 9 – “The Self-consuming lamp: Mahadevi’s poetic world” (Schomer 1983:276). Сама поэтесса сделала рисунок обложки и иллюстрации к своему сборнику. Они удивительным образом напоминают рисунки эпохи арт нуво, будучи в то же время подлинно индийскими. На обложке изображена молодая индианка в сари. В правой руке у неё традиционная индийская лампада, из которой курится дымок, образуя название «Дипшикха» («Пламя светильника»), а левую руку она держит у лба, будто всматриваясь в мерцающее пламя или вдаль. Предисловие к сборнику начинается со слов о том, что «Истина – цель поэзии, а красота – её средство» (Varma 1942: 1). В этой лаконичной формуле выражено миропонимание поэтессы и её отношение к целям и задачам поэзии. Махадеви говорила и о том, что поэты чхаявадисты не уходят от мира, но «оккупировали духовный мир» (Вишневатская 1988: 125), полагая, что это не проявление слабости, а укрепление духовных сил. Они были совершенно необходимы во время борьбы Индии за независимость, для чего были нужны не только физические силы, но и высокий, просветлённый дух.

В сборник вошли зрелые стихи, издав которые, поэтесса фактически завершила свою поэтическую карьеру. Таким образом, для самой Махадеви Вармы эпоха модернизма завершилась с последним сборником «Пламя светильника», в котором она подвела итоги и своим раздумьям о сущности чхаявада. Как отмечалось, она предпослала «Пламени светильника» большую вступительную статью. В ней рассматриваются принципы, на которых основывается поэзия чхаявада, и роль поэзии в жизни общества. Примечательно, что эта вступительная статья по объёму (65 страниц) немногим меньше самого сборника (75 страниц).

Стихи пронумерованы – с 1 по 51. Лишь некоторые из них озаглавлены – и это, как правило, первая строка стихотворения, вынесенная в заголовок, но в то же время задающая рефрен. Например, стих 34 – «Goonjīī kuon praan-vamshīī? / Отчего звенишь, жизнь-дудочка?» (Varma 1942:124). В стихах много риторических вопросов, повторов, охватывающих строф, аллитераций и иной звуковой игры, которая сочетается и с разговорной интонацией. Всё это создаёт ощущение легкости, воздушности, при этом стихи насыщены частыми обращениями к слушателю – или читателю. Ведь следует иметь в виду, что индийская поэзия, даже современная, часто поётся, это звучащее, сопровождаемое музыкой слово, которое слушатели живо воспринимают, часто повторяя услышанное и прерывая речитацию возгласами похвалы «Вах-вах, кья баат хей!» (Ах-ах, как прекрасно



сказано!). Иногда из контекста стихотворения Махадеви становится понятно, что адресат – это или возлюбленный, или Бог.

Четыре поэтических сборника М. Вармы 1930-х годов – Нихар (Туман), Рашми (Луч), Нирджа (Рождённый водой/Лотос/Жемчужина), Сандхья гит (Вечерняя песнь), отмечающие части светового дня, от рассвета до заката, были объединены позже в поэтический цикл «Яма» («Время»). Этот цикл и последний (1942 г.) сборник «Дип шикха» («Пламя светильника») показывают поэтическую эволюцию не только самой М. Вармы, но и мировоззрения индийской интеллигенции первой половины XX века. Это было движение в направлении самоуглублённого постижения человеческого духа, сопровождаемого чередой времени и сменой предрассветного тумана ярким светом дня, сменяемому вечерними сумерками, а затем пламенем светильника. В циклизации сборников, полных стихов, которые посвящены двум основным темам – любви и природе, была своеобразная мудрость и удивительное эстетическое чувство меры. Четыре стражи – периоды суток аналогичны смене времён года и возраста человека, от детства до зрелости, когда созревание и размышления о предназначении человека должны смениться активным действием, а затем успокоением.

В связи с этим становится ясно, почему, после последнего сборника стихов с символическим названием «Пламя светильника», Махадеви Варма перестала писать поэзию и полностью отдалась служению обществу и делу женского просвещения, основав в Аллахабаде колледж для девушек. Она принимала активное участие в подготовке 500-летнего юбилея великой поэтессы индийского Средневековья Миры Баи. В годы после достижения Индией независимости была членом Законодательного Собрания штата Уттар Прадеш. Правда, М. Варма изредка продолжала писать рассказы и оставила замечательные воспоминания о своих великих современниках – писателях, начиная с Рабиндраната Тагора, – «Попутчики» (Path ke saathee, 1956), и автобиографические заметки тоже.

Примечательно, что в последние годы интерес к творческой судьбе М. Вармы растёт. Она считается в Индии одной из основоположниц ведущего в наши дни литературного направления «женское письмо». В школах и университетах изучается не только её поэзия, как раньше, но и проза.

Идеалистическое восприятие действительности, поэтическое изображение её с помощью аллюзий, реминисценций, опирающихся на традицию духовной поэзии *бхакти*, осознание роли и ценности инди-видуума в системе мироздания и интерес к проявлениям духовных переживаний сочетаются в её поэзии с пристальным вниманием к форме, в которую облекается поэтическое слово. Ритм стиха, рисунок построения строк,

сочетание европейских знаков препинания, не все из которых даже в наши дни используются для шрифта деванангари, и многое другое делает её стихи зримыми произведениями словесного искусства. Более того, Махадеви Варма иллюстрировала свои поэтические сборники, и её рисунки явно переключаются с европейским стилем арт нуво. Примечательно, что она закончила свою поэтическую карьеру в то время, когда еще творил свои поэмы «младший чхаявадист», создатель «медвяной поэзии» (*мадхувад*), Харивамш Рай Баччан (цикл поэм «Мадхушала», «Мадхубала», «Мадхукалаш» и «Халахал» – Винный погребок, Дитя вина, Кувшин вина, Смертоносный яд – халахал). Наступила новая эпоха – это были уже сороковые годы XX века. В Европе шла Вторая мировая война, а до Независимости Индии оставалось всего пять лет. И всего несколько лет спустя появились первые произведения следующего, нового литературного направления – *прайогвад* (экспериментализм), которое на новом витке развивало те религиозно-философские, эстетические и литературные открытия, которые совершил *чхаявад* – индийский модернизм.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Вишневская 1988:** Вишневская Н.А. *Чхаявад и проблемы становления новой литературной системы в поэзии хинди XX века*. М.: Наука, 1988.

**Литературная ... 2001:** *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М.: НПК «Интелвак», 2001.

**Нирала 1990:** Нирала. *Камни дробит она / Индийская поэзия XX века*. Перевод с разных языков. М., 1990. Т.1., с. 143-144. Пер. С.Северцева.

**Очерки ... 2014:** *Очерки истории литературы Индии (X- XX вв.)* Коллектив авторов. Отв. ред. С.О.Цветкова. СПб.: Изд. С.-Петербург. ун-та, 2014.

**Руднев 1997:** Руднев В.П. *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*. М.: Аграф, 1997.

**Чельшев 1978:** Чельшев Е.П. *Сурьякан Трипатхи Нирала*. М.: Наука. 1978. Серия «Писатели и учёные Востока».

**Pant 1927:** Sumitranandan Pant. *Vina.Granthi*. (1927). Allahabad, 1961.

**Pant 1928:** Sumitranandan Pant. *Pallav*. 1928 (first ed.) 8<sup>th</sup> ed. Delhi, 1967.

**Schomer 1983:** Karin Schomer. *Mahadevi Varma and the Chayavad age of Modern Hindi Poetry*. University of California Press. Berkeley Los Angeles London, 1983.

**Varma 1942:** Mahadevi Varma. *Deep-shikhaa*. Lidar Press, Illahabad, 1942.

**Varma 1956:** Mahadevi Varmaa.*Path ke saathee*. Saahitya sahakaar nyaas, Prayaag, 1956

**NINO SURMAVA**

*Georgia, Tbilisi*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

## **“Mahjar” School and Issue of Interrelations between East and West in Arabic Literature of 20<sup>th</sup> Century**

The object of our study is fiction and essays of two famous representatives of “Mahjar” literature—Ameen Rihani and Mikhail Naimy. Both authors are from Lebanon, migrated to the USA, where, their names are associated with the origins of Mahjar school. Ameen Rihani plaid the central role in Mahjar movement. In the first half of 20th century he was one of the most interesting figures of Arab world, striving for reasonable synthesis of the achievements of East and West. Mikhail Naimy is a writer contemporary to Rihani, he is also significant figure of Mahjar school, with the attitude towards American and western civilization different from Rihani.

**Key Words:** East-West Interrelations, Mahjar Literature.

### **ნინო სურმავა**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **„მაჰჯარის“ სკოლა და აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთმიმართების საკითხი მეოცე საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში**

„მაჰჯარის“ ლიტერატურული სკოლა, რომელიც აერთიანებდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში ემიგრირებულ სირიელ და ლიბანელ მწერლებს, არაბული კულტურული აღორძინების („ნაჰდას“) განუყოფელი ნაწილია. XIX ს-ის II ნახევარსა და XX ს-ის დასაწყისში არაბულ აღმოსავლეთში დაწყებული კულტურული ცხოვრების გამოცოცხლებისა და ახალი არაბული ლიტერატურის ჩამოყალიბების პროცესში „მაჰჯარის“ სკოლამ დიდი როლი ითამაშა. ემიგრანტულ ლიტერატურას სამეცნიერო და ლიტერატურულ წრეებში ხშირად უწოდებენ სირიულ-ამერიკულ სკოლას, რადგან ის ორი კულტურის მატარებელ მწერალთა ჯგუფს აერთიანებდა, რომლის წარმომადგენლების აბსოლუტური უმრავლესობა სირია-ლიბანიდან გამოსული მაცხოვრე-

ბლები იყვნენ. მე-20 საუკუნის დასაწყისში ამერიკის კონტინენტზე საცხოვრებლად გადასულმა ლიტერატორებმა აქტიური კულტურული საქმიანობა გააჩაღეს, განავითარეს არაბული მწერლობისთვის მანამდე უცნობი ფორმები, შემოიტანეს ახალი თემები და მოტივები. დასავლურ ცივილიზაციასთან ნაზიარები არაბი ინტელექტუალები დიდ ადგილს უთმობდნენ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ურთიერთ-დამოკიდებულების პრობლემის კვლევას. ბუნებრივია, ამ თემამ ასახვა ჰპოვა სირიულ-ამერიკული სკოლის წარმომადგენელთა მიერ შექმნილ მხატვრულ ლიტერატურაზე.

ზოგადად უნდა აღინიშნოს, რომ მე-20 საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრა და კულტურათა კონფრონტაციის მოტივი მეტად აქტუალური საკითხია. ამ თემაზე ფოკუსირებულ რომანებს შორის საინტერესო ანალოგიები იკვეთება, რომელთა მეშვეობითაც შეიძლება დადგინდეს არაბული პროზის წარმოდგენილი თემატიკის ერთგვარი ლიტერატურული უნივერსალიები. აღნიშნული თემის ლიტერატურულ სიბრტყეზე გადატანა კი სწორედ სირიულ-ამერიკული სკოლიდან იღებს სათავეს. „მაჰჯარის“ სკოლამ წინ წამოწია აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემა ესეისტიკასა და მხატვრულ ლიტერატურაში. ამ მწერლებმა თავიანთ თავზე გამოსცადეს ორ სამყაროს შორის არსებული ბარიერის დაძლევის მცდელობა და ლიტერატურული ნაშრომების პროტაგონისტად, შეგნებულად თუ გაუცნობიერებლად, სწორედ თავად ავტორები მოიაზრებიან ხოლმე.

წინამდებარე სტატიაში შევხებით „მაჰჯარის“ ლიტერატურის ორი გამოჩენილი წარმომადგენლის- ამინ არ-რეიჰანისა და მიხაილ ნუ-აიმეს შემოქმედებას.

დიდ მოაზროვნესა და მწერალს ამინ არ-რეიჰანს აღმოსავლეთ-დასავლეთის სულიერი სინთეზის იდეა საკუთარი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე აფიქრებს. თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რეიჰანი სამი კულტურის პირმშოა – ამერიკულის, ევროპულის და არაბულის. მეტიც, არაბულ კულტურამდე ის ევროპულ-ამერიკულიდან მივიდა და საკუთარ თავს მისია დააკისრა – აღმოსავლეთში დასავლეთის ცოდნა შეეტანა და დასავლეთში – აღმოსავლეთის ფილოსოფია და პოეზია (გარდავაძე 2007: 109). აკად. გიორგი წერეთელმა 1945 წელს ჟურნალ „მნათობში“ რეიჰანის ერთ-ერთი ლექსის თარგმანს წაუძღვარა ემოციური წინასიტყვაობა, სადაც ის ამინ არ-რეიჰანის უწოდებს „ევროპულ სმოკინგში გამოწყობილ არაბს“. გიორგი წერეთლის მიერ ამინ არ-რეიჰანიზე დაწერილი სიტყვები ზუსტად მიესადაგება მწერლის ტიპაჟს, იგი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ: „ამინ არ-რეიჰანი ორი მსოფლიოს მიერ წარმოშობილი ნაყოფია, აღმოსავლეთისა და

დასავლეთისა. იგი ხარბად ითვისებდა ორივე სამყაროს კულტურული, შემოქმედებითი მოღვაწეობის პროდუქტებს და ცდილობდა მათ გაერთიანებას თავის არსებაში“ (წერეთელი 1945:74-77).

ამინ არ-რეიჰანი 12 წლის ასაკში ლიბანიდან ამერიკაში გადასახლდა, იქვე მიიღო დასავლური განათლება და წერაც ინგლისურად დაიწყო. ის აქტიურად ეცნობოდა როგორც ევროპულ, ასევე ამერიკულ ლიტერატურას. ჩაირიცხა კოლუმბიის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე, მაგრამ ჯანმრთელობის მდგომარეობის გაუარესების გამო სწავლა მიატოვა და ლიბანში დაბრუნდა. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ რეიჰანი მშობლიური ენის, კულტურის და ლიტერატურის შესწავლით იყო დაკავებული. ამ დროიდან მოყოლებული ის აქტიურ ლიტერატურულ მოღვაწეობას იწყებს, 6 წელი განმარტოებით ცხოვრობს ლიბანის მთებში, წერს არაბულად სტატიებს, ესეებს, ნოველებს, პიესებს. ექვსწლიანი თავაულებელი შრომის შედეგია 1910 წელს გამოცემული რეიჰანის მხატვრულ-ფილოსოფიური ესეების კრებული „რეიჰანიათი“, რომელიც გვაოცებს ავტორის სულიერი სიღრმითა და აზროვნების მასშტაბებით.

რეიჰანის ცნობილი ესე „ბრუკლინის ხიდიდან“ სწორედ „არ-რეიჰანიათის“ კრებულშია შესული. მასში ავტორი აღმოსავლური და დასავლური ღირებულებების სინთეზზე ამახვილებს ყურადღებას. რეიჰანისთვის იდეალური სამყარო არის ორი კულტურის შერწყმა, რომელიც ბადებს უნივერსალურ სამყაროს და ორივე კულტურის საუკეთესო თვისებების მატარებელია. ბრუკლინის ხიდიდან რეიჰანი ნიუ-იორკიდან აღმოსავლეთში მიმავალ დატვირთულ გემებს სთხოვს: „თან წაიღეთ ხმელთაშუა, წითელ, ინდოეთის, ყვითელ ზღვებში ამ ტალღების მოქცევა, რომელიც თავისუფლების ქანდაკების კვარცხლბეკს რეცხავს! წაიღეთ ამ წმინდა წყლის თუნდაც ერთი პატარა ბოთლი და აპკურეთ ანატოლიის, სომხეთის, პალესტინის, სირიისა და ეგვიპტის სანაპიროებს!... წაიღეთ აღმოსავლეთში აქტიური დასავლეთი და უკან წამოიღეთ პასიური აღმოსავლეთი! წაიღეთ ინდოეთში ამერიკის პრაქტიკული სიბრძნის ერთი დასტა და უკან მოიტანეთ ინდური ფილოსოფიის მარცვლების რამდენიმე ტომარა! ეგვიპტესა და სირიაში უხვად ჩამოტვირთეთ ტექნიკური მეცნიერების ნაყოფი და უკან დაუბრუნდით ამ ქვეყანას არაბულ ღირსებათა სიჭარბით!“ (რეიჰანი 1910: 74).

ესე „ბრუკლინის ხიდიდან“ შემდეგი სიტყვებით სრულდება: „ლიბანი – პარიზი – ნიუ-იორკი! ჩემი სული ლიბანშია, გული-პარიზში, ნიუ-იორკში კი ამჟამად სხეულია მხოლოდ ჩემი“ (რეიჰანი 1910: 75). ეს სიტყვები, ალბათ, ყველაზე კარგად წარმოაჩენს დიდი მწერლისა და მოაზროვნის მსოფლმხედველობას.

ლიბანის მთებში განმარტოების უამს დაინერა რეიჰანის კიდევ ერთი ფილოსოფიური ნარატივი – „ხალიდის წიგნი“, რომელიც ნიუ-იორკში გამოიცა 1911 წელს. „ხალიდის წიგნი“ ითვლება არაბი ავტორის მიერ ინგლისურ ენაზე დაწერილ პირველ რომანად. მწერლური ოსტატობით შექმნილი ეს ფილოსოფიური ნააზრევი ინტერკულტურული ლიტერატურის შესანიშნავი ქმნილებაა, ის არის ჰიბრიდი, ნაყოფი რამდენიმე კულტურის, ლიტერატურული უანრის შერწყმისა.

„ხალიდის წიგნის“ კითხვისას აშკარად იგრძნობა ის გავლენა, რომელიც მწერალზე მოახდინა ევროპულმა რომანტიზმმა, ამერიკულმა ტრანსცენდენტალიზმმა თუ აღმოსავლურმა სუფიზმმა. სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად მიუთითებენ რეიჰანიზე კარლეილის, ემერსონის, თოროს გავლენებზე. სწორედ აქედან გამომდინარეობს „ხალიდის წიგნი“ ინტერტექსტუალურ მიმართებათა სიმრავლე. წიგნი სამი ნაწილისგან შედგება, თითოეული მათგანი შეესაბამება მთავარი გმირის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპს. პირველ და მეორე ნაწილში მოთხრობილია ხალიდისა და მისი მეგობრის გამგზავრება ბაალებქიდან ამერიკაში, 5 წლიანი ცხოვრება ნიუ-იორკში, ახალ ეთნიკურ, კულტურულ და პოლიტიკურ გარემოში ადაპტირება. დასმულია მთავარი გმირის კულტურული იდენტობის პრობლემა. ეს რთული გზა ნაწარმოებში შედარებულია *Via Dolorosa*-სთან. ხალიდი სულიერად იტანჯება, ახალ მატერიალისტურ სამყაროში ბოლომდე ვერ ინტეგრირდება და ბოჰემურ ცხოვრებაში გადაეშვება. ერთის მხრივ, ის ამერიკაში ხედავს კეთილდღეობას და პროგრესს, მეორეს მხრივ კი – სულიერ სიცარიელეს, რომლის შევსებას ინტელექტუალური განვითარებით ცდილობს. წიგნის მესამე ნაწილში ხალიდი გვევლინება როგორც მესია, მაჰდი, რომელიც ხანგრძლივი არყოფნის შემდეგ ბრუნდება სამშობლოში, რათა გადაარჩინოს ქვეყანა. ავტორი წინასწარმეტყველის სახეს ქმნის, რომელიც ხმამაღლა ქადაგებს აღმოსავლური და დასავლური სამყაროების სინთეზის იდეას: „ო, დასავლეთის ძლიერო ერებო, მომეცი ცხოვრების მატერიალური კომფორტი და ჩემო აღმოსავლეთო, მომეცი ნება, ვისარგებლო შენი სულიერი მემკვიდრეობით. მომეცი შენი ხელი, ამერიკავ და შენც, აზიავ! შენ ხარ მინა საწყისისა, სადაც სინათლე და სული პირველად აღმოცენდა, არ უარყო ის ძღვენი, რომელსაც დასავლეთის ხალხი მოგართმევს და შენ, სიძლიერისა და წესრიგის მინავ, სადაც მეცნიერება და თავისუფლება უზენაესია, არ განაგდო აისის გულუხვობა“ (რეიჰანი 1911: 171).

ხალიდის მიზანი ხდება „ევროპისა და ამერიკის სიძლიერეს დაამყნოს აღმოსავლეთის სიმშვიდე, დასავლეთის მატერიალიზმს– აღმოსავლეთის სულიერება...“ (რეიჰანი 1911: 165-66). ხალიდს ყველ-

გან იცნობენ, როგორც უცნაური იდეებით შეპყრობილ ადამიანს, რომელიც აცხადებს, რომ ეკუთვნის აღმოსავლეთს და დასავლეთს, ქრისტიანობას და ისლამს და ამგვარ სამყაროში სურს ცხოვრება: „ყველაზე განვითარებული ქმნილება არის არც ევროპელი და არც აღმოსავლელი, არამედ ის, ვინც იღებს საუკეთესო თვისებებს ორივესგან – ევროპელი გენიოსისა და აზიელი წინასწარმეტყველისგან“ (რეიჰანი 1911: 171). ნანარმოების ბოლოს ხალიდი უდაბნოში უჩინარდება. ის ძირითადი მარკერები, რომელთაც მწერალი „ხალიდის წიგნში“ იყენებს აღმოსავლური და დასავლური სივრცეების აღსანიშნავად არის ბინალური ოპოზიცია: მატერიალისტური დასავლეთი და სულიერი აღმოსავლეთი. ეს ორი მარკერი მთელი შემდგომი პერიოდის არაბული ლიტერატურისათვის ერთგვარ კულტურულ პარადიგმად იქცა; ლიტერატურულ დისკურსში ჩამოყალიბდა აღმოსავლეთის სულიერებასა და დასავლეთის მატერიალიზმზე აგებული მყარი სტერეოტიპები.

„ხალიდის წიგნმა“ გარკვეული გავლენა იქონია ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის „წინასწარმეტყველსა“ და მიხაილ ნუაიმეს „მირდადის წიგნზე“. სამივე ნანარმოები ინგლისურად დაიწერა დასავლელი მკითხველისათვის და მაჰჯარის ლიტერატურაში ქმნის აღმოსავლელი წინასწარმეტყველის ერთგვარ სახეს, რომელმაც უნდა იხსნას დანარჩენი სამყარო.

აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთმიმართების საკითხის თვალსაზრისით საინტერესოა ამინ არ-რეიჰანის მოთხრობა „ჯიჰანი“, რომელიც მეოცე საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში აღმოსავლეთ-დასავლეთის თემატიკაზე დაწერილი ერთ-ერთი პირველი მხატვრული ნანარმოებია. მასში ავტორი ორი სრულიად განსხვავებული რელიგიის და კულტურის სიყვარულის გზით შეყრის თემას ავითარებს. ეს ნანარმოები ინგლისურ ენაზე დაიწერა 1917 წელს. ინგლისურენოვანი „ჯიჰანი“ თავიდანვე არ დაბეჭდილა. ნანარმოები იმავე წელს ითარგმნა და გამოიცა არაბულად აბდულ მასიჰ ჰადდადის მიერ სათაურით „ჰარემის გარეთ“. არაბულენოვანი თარგმანი შემდეგ წლებშიც განმეორებით არაერთხელ გამოიცა, ხოლო ინგლისურენოვანი ორიგინალი ხელნაწერი მწერლის სახლ-მუზეუმში ინახებოდა (Juhan TS) და მხოლოდ 2011 წელს გამოვიდა სტამბურად.

საფიქრებელია, რომ სასიყვარულო ურთიერთობის მეტაფორა, რომელიც XX ს-ის არაბულ ლიტერატურაში ერთგვარ ნორმად იქცა აღმოსავლეთ-დასავლეთის თემატიკაზე შექმნილ რომანებში, სწორედ აღნიშნული ნანარმოებიდან იღებს სათავეს, თუმცა ეს ფაქტი, ალბათ, მოთხრობის ნაკლებად პოპულარიზაციის გამო, სამეცნიერო კრიტიკას ხშირად ყურადღების მიღმა რჩება.



„ჯიჰანი“ რეიჰანი ხატავს მებრძოლი, ახალგაზრდა რევოლუციონერი თურქი ქალის სახეს, რომელსაც სურს მოდერნიზებული დასავლეთის ღირებულებები საკუთარ ხალხამდე მიიტანოს. მოთხრობაში პირველი მსოფლიო ომის მოვლენათა ანარეკლია, მოქმედება თურქეთში 1915 წელს მიმდინარეობს და მთავარ მოქმედ გმირთა წყვილი სტამბულში გერმანიის სამხედრო მრჩეველი, განუსაზღვრელი უფლებებით აღჭურვილი ფონ ვალენშტეინი და მაღალი წრის ახალგაზრდა თურქი ქალი ჯიჰანია. მოთხრობაში ასახულია სრულიად ახალი მოვლენები და კონფლიქტები, რასაც მკვლევარი დოლინინა რეიჰანის შემოქმედებაში ცალკეული რეალისტური ელემენტების გაჩენას უკავშირებს; მისი აზრით, „სწორედ დამაჯერებლობისკენ სწრაფვამ გამოიწვია ის, რომ არაბული რომანის გმირი არის არა არაბი, არამედ თურქი, რადგან თურქი მუსლიმი ქალები მეტად ევროპეიზებული იყვნენ და მეტი თავისუფლებითაც სარგებლობდნენ. არცერთი თუნდაც განათლებული არაბი მუსლიმი ქალი იმ დროს ვერ აღმოჩნდებოდა ჯიჰანის ადგილას“ (დოლინინა 1981: 18).

ჯიჰანი იბრძვის თავისუფლებისთვის, ის წინააღმდეგია ზოგიერთი აღმოსავლური ტრადიციისა და სურს დასავლეთის პროგრესული ნაწილი საკუთარ საზოგადოებაში დანერგოს. ჯიჰანი ცდილობს შეათანხმოს ერთმანეთში აღმოსავლურ-დასავლური ფასეულობები. ქალის იმედი იმ მომავალ ბავშვშია ჩადებული, თავად რომ გააჩენს – გოგოს, რომელიც მის კვალს გაჰყვება და იბრძოლებს აღმოსავლელი ქალის თავისუფლებისთვის ან ბიჭს, რომელიც გაიზრდება გმირი, ლიდერი, მხსნელი ერისა. ამ ოცნების ახდენა ჯიჰანს შეუძლებლად მიაჩნია საკუთარი ერის წიაღში, ამიტომ სურს ბავშვის მამა გერმანელი გენერალი იყოს, თუმცა ქორწინების იდეაზე უარს აცხადებს.

მამის ციხიდან გათავისუფლების დაპირებით გენერალი ქალს იმორჩილებს. ჯიჰანი ხდება გენერლის მსხვერპლი. მამის სიკვდილის შემდეგ ის შურისძიებას გადაწყვეტს, სახლში შეიტყუებს გენერალს და წინაპრების ხანჯლით მოკლავს. შემდეგ სტამბულიდან მოშორებით სხვა სახელით აგრძელებს ცხოვრებასა და ბრძოლას, თანამშრომლობს პროგრესულ გაზეთებთან და ზრდის ქერთიანი ბიჭს, მუსტაფას, თავისუფლებისა და ჰუმანიზმის იდეალებით. ამ ბავშვშია ჩადებული მთელი იმედი მისი ხალხის უკეთესი და ნათელი მომავლისა.

ორიოდე სიტყვით ჩვენი ყურადღება უნდა შევაჩეროთ ნაწარმოების ფინალზე. არაბულენოვან გამოცემებში „ჯიჰანი“ სრულდება გენერლის მკვლევლობის სცენით (რეიჰანი 1922: 86). მთარგმნელს ამოღებული აქვს მუსტაფას მონაკვეთი, რომელიც ინგლისურენოვან ორიგინალშია (რეიჰანი 2011: 90). ამინ ალბერტ რეიჰანი მთარგმნე-



ლის ასეთ ინტერპრეტაციას იმით ხსნის, რომ აღნიშნული ეპიზოდი იმ დროის მკითხველისთვის შეიძლება მიუღებელი ყოფილიყო. შემდგომი არაბულენოვანი ტექსტები (1933 და 1948 წლის გამოცემები) გასწორდა ინგლისურენოვანი ხელნაწერის მიხედვით. აქედან გამომდინარე, ვერ დავეთანხმებით დოლინინას მოსაზრებას იმის თაობაზე, თითქოს ამინ არ-რეიჰანიმ შეცვალა მესამე გამოცემაში მოთხრობის ფინალი და დაამატა მუსტაფას ეპიზოდი (დოლინინა 1981:18). პირველ ხელნაწერში აღნიშნული მონაკვეთი თავიდანვე არსებობდა. სინამდვილეში, ამინ არ-რეიჰანის არც ინგლისურენოვან და, მით უფრო, არც არაბულენოვან ტექსტში ცვლილება არასდროს შეუტანია.

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის განმასახიერებელი ორი მთავარი გმირის ერთმანეთისკენ სიყვარულის გზით სვლას მოთხრობაში საბედისწერო ფინალი აქვს, რადგან მათი ერთმანეთისკენ სავალი გზები აცდენილია. ამ კავშირით ორივე გმირი სრულიად განსხვავებულ მიზნებს ისახავს. აღმოსავლელი ქალი ნანატრი თავისუფლებისთვის იბრძვის, ის ოცნებობს სიცოცხლე მისცეს ბავშვს, რომელიც გააერთიანებს აღმოსავლურ და დასავლურ ღირებულებებს; დასავლელი კაცი კი განუსაზღვრელი ძალაუფლებისკენ მიისწრაფვის, მისი „აზიური ოცნება“ იხილოს იმპერია გერმანული პროტექტორატის ქვეშ. მამის სიკვდილი ციხეში, რომლის განთავისუფლებასაც გენერალი საყვარელ ქალს ჰპირდებოდა, წარმოადგენს ნაწარმოების კულმინაციას. ჯიჰანი თავად აღასრულებს სამართალს, მისი მიზანია, გაათავისუფლოს საკუთარი ერი გერმანელი დიქტატორისგან, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს პატრიარქალურ-იმპერიალისტურ ტირანიას.

მართალია ნაწარმოების ბოლოს ავტორი გვიჩვენებს აღმოსავლეთ-დასავლეთის ქორწინების იდეის კრახს, მაგრამ იმედი მომავალშია ჩადებული. ჯიჰანის ვაჟი – მუსტაფა იქნება სწორედ ის „წინასწარმეტყველი“, რომელიც შეძლებს აღმოსავლურ-დასავლური ფასეულობების შეთანხმებას.

ამინ არ-რეიჰანი კარგად აცნობიერებდა, რომ აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ჰარმონიის მიღწევა ძალიან რთული იყო. მიუხედავად ამისა, თავის ლიტერატურულ დისკურსში ის ცდილობს დაუპირისპირდეს კიპლინგისეულ ხაზს დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შეხვედრის შეუძლებლობის შესახებ და ქმნის ალტერნატიულ სამყაროს, რომელიც კულტურათა საუკეთესო ღირებულებების სინთეზს ეფუძნება. მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში ცნობილი მეცნიერების მიერ ინტერკულტურული ჰერმენევტიკული მოდელების შექმნამდე გაცილებით ადრე სწორედ რეიჰანი განიხილავდა გზებს და საშუალებებს, თუ როგორ უნდა დაეახლოვებინა ერთმანეთისთვის აღმოსავლური და

დასავლური სამყაროები. 1912 წელს ბეირუთში წაკითხულ ლექციაზე რეიჰანი ამბობს: „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საუკეთესო ღირებულებების სინთეზი იქნება ჭეშმარიტად ერთადერთი წამალი ამ ეპოქის რელიგიური, სოციალური და პოლიტიკური სწეულებებისთვის და მაშინ დასავლელი ღმერთს დაუბრუნდება, აღმოსავლელი კი მას საუთარ ტვირთს ჩამოაშორებს“ (რეიჰანი 2014: 457-58).

მიხაილ ნუაიმე ამერიკის შეერთებულ შტატებში ემიგრირებულ ლიბანელ მწერალთა შორის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა. მთიან სოფელ ბასქინთაში დაბადებულმა, აქვე მიიღო პირველადი განათლება რუსულ სკოლაში, ერთ-ერთში იმ სკოლებიდან, რომელიც მართლმადიდებელთა მფარველობის დეკლარირებით გახსნა რუსეთმა პალესტინაში, სირიასა და ლიბანში. 1902 წელს, როგორც წარჩინებული მოსწავლე, ის ნაზარეთის სკოლაში გაემგზავრა სასწავლებლად, რომლის დასრულების შემდეგ 1906 წელს პოლტავის სემინარიაში ჩაირიცხა რუსეთის იმპერიის პალესტინური საზოგადოების სტიპენდიით. 1911 წელს ლიბანში დაბრუნდა, თუმცა ოჯახის მძიმე ეკონომიკური მდგომარეობის გამო იძულებული გახდა ამერიკაში ემიგრირებულ ძმებს შეერთებოდა. საბოლოოდ სამშობლოში 1932 წელს დასახლდა და თავი ლიტერატურას მიუძღვნა. ანგლო-საქსონური და რუსული ლიტერატურის ღრმა ცოდნამ მიხაილ ნუაიმეს, როგორც მწერლის, ინდივიდუალური ხელწერისა და მწერლური სტილის ჩამოყალიბებაში თავისი როლი ითამაშა და წარუშლელი კვალი დაამჩნია მას.

მიხაილ ნუაიმეს გამგზავრება ლიბანიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში იყო მისი გეგმებიდან გადახვევა. მწერალს ახალი სამყაროს მიმართ თავიდანვე უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდა, ამ გრძნობებისა და ემოციების შესახებ ის მხატვრულად გადმოსცემს თავის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში „ჩემი სამოცდაათი წელი“ (ნუაიმე 1970: I, 284).

ნუაიმე სულაც არ არის მოხიბლული ამერიკული ქალაქის ხედით; უზარმაზარი შენობები და ქალაქის აქტიურობა სულს უმძიმებს და ლიბანის მშობლიური მთების ნოსტალგიას უღვიძებს, სადაც ის გაიზარდა. როდესაც მწერალი უყურებს როგორ თესვენ ამერიკის ველეებზე ხორბალს მანქანით, მოსავალს იღებენ მანქანით და სპეციალურ ყუთებში ათავსებენ ასევე მანქანით, მას მამამისის გუთანი, ბარი და ცელი ახსენდება და ნუხს, როგორ დაკარგა ადამიანმა ბუნებასთან კავშირი თანამედროვე მსოფლიოში და მისი ცხოვრება დოლარისა და მანქანის წესებს დაუქვემდებარა (ნუაიმე 1970: I, 290-295).

ამერიკის შეერთებული შტატებიდან ლიბანში დაბრუნების შემდეგ ნუაიმეს შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თემა თანამედროვე დასავლური ცივილიზაციის ხახის წარმოჩენა გახდა. ნუაიმეს რეიჰანისგან განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდა ამერიკისა და დასავლური

ცივილიზაციის მიმართ. დასავლური ცივილიზაცია მწერლისთვის არ არის მისაბაძი მოდელი. ნიუ-იორკი მის წარმოსახვაში არის მონსტრი. ლიტერატურულ დისკურსში ნუაიმე ბიბლიურ წინასწარმეტყველს ემსგავსება, სულიერი მასწავლებლის როლში გამოდის და ჭეშმარიტებას ქადაგებს მსოფლიოსთვის, რომელიც განუდგა სულიერ სამყაროს. მწერლის მესიჯი არის ის, რომ თანამედროვე ცივილიზაცია სასიკვდილოდაა განწირული, კატასტროფა გარდაუვალია. ამიტომ აღმოსავლეთის სულიერებამ უნდა შეცვალოს დასავლეთის მატერიალიზმი და წინ წაუძღვეს მსოფლიოს. დასავლეთის გონი, მეცნიერება და ტექნოლოგია არ არის საკმარისი ადამიანის სიცოცხლისათვის, კაცობრიობას გადაარჩენს აღმოსავლეთის სულიერება.

ერთ-ერთი მოთხრობა, რომელიც კარგად წარმოაჩენს მწერლის დამოკიდებულებას დასავლეთის და კერძოდ, ამერიკის მიმართ არის „გუგულის საათი“, რომელიც მწერალმა დაწერა 1925 წელს და მასში აჩვენა აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის ცენტრში მდგარი მთავარი გმირის კულტურული იდენტობის პრობლემა.

მოთხრობის მთავარი გმირია ხატარი, ახალგაზრდა ლიბანელი ფერმერი, რომელიც ცივილიზებულ სამყაროს მონყვეტილი ბედნიერად ცხოვრობს ლამაზ მთიან სოფელში და სრულ ჰარმონიაშია საკუთარ თავთან, ღმერთთან და სამყაროსთან. ხატარის ბედნიერების გვირგვინი არის მისი საცოლე ზუმრუდი. ქორწილის სამზადისის დროს სოფელში ამერიკიდან ბრუნდება ლიბანელი ემიგრანტი. ბევრ უცხო საგანს შორის, რომელიც მან ცივილიზებული სამყაროდან ჩამოიტანა, არის გუგულის საათი, რომელსაც ზუმრუდი აღფრთოვანებაში მოჰყავს. ქორწილის დღეს ზუმრუდი ხატარის ნაცვლად ამ ლიბანელს მიჰყვება ცოლად და ამერიკაში მიდის. აქ იწყება ხატარის იდენტობის პირველი კრიზისი, გმირს უჩნდება კითხვები: ვინ არის, რისთვის იღნვის და რა გააჩნია! გარკვეული დროის შემდეგ ისიც მიემგზავრება ამერიკაში, სადაც დიდ წარმატებას აღწევს. ყიდულობს სახლს, გუგულის საათს და ქორწინდება ალისაზე.

იდენტობის კრიზისი ახალ სამყაროში კიდევ უფრო მწვავედება – ხატარი სიმშვიდეს კარგავს, იხსენებს ძველ ცხოვრებას, ერთმანეთს ადარებს მშვიდი ბუნებისა და მღელვარე ცივილიზაციის სამყაროებს. ბრუნდება სოფელში ტომპსონის სახელით, ვითარცა მესია და აფრთხილებს ხალხს თანამედროვე ცივილიზაციის საფრთხეების შესახებ, ასწავლის მათ, როგორ იპოვონ ბედნიერება საკუთარ სამშობლოში, სადა ცხოვრებასა და ბუნების წიაღში. სოფელში ტომპსონის გამოჩენის შემდეგ წყდება ლიბანელთა ემიგრაცია ამერიკაში.

„გუგულის საათი“ მწერალმა ძმის წერილის საპასუხოდ დაწერა, როცა ემიგრაციის ტალღამ ლიბანში პიკს მიაღწია. ნუაიმეს ოჯახსაც შეეხო ეს ტალღა. ნუაიმეს ორი უფროსი ძმა უკვე წასული იყო ემიგრა-

ციაში, ვაშინგტონში. ლიბანში მისი მოხუცი მშობლები, ორი უმცროსი ძმა და და რჩებოდნენ. 1925 წელს ნუაიმემ მიიღო ნიუ-იორკში წერილი ერთ-ერთი უმცროსი ძმისგან-ნაჯიბისგან, რომელშიც ის ძმას ატყობინებდა თავისი სურვილის შესახებ წასულიყო მექსიკაში. ნაჯიბი 25 წლის იყო, ჰყავდა ცოლი და მცირეწლოვანი შვილი, ის ზრუნავდა მთელ ოჯახზე. სწორედ ამ წერილის საპასუხოდ დაწერა ნუაიმემ გუგულის საათი და ძმას გაუგზავნა. შედეგად, ნაჯიბმა გადაიფიქრა ემიგრაციაში გამგზავრება (ჰუსეინი 1983:203).

მოთხრობაში გუგულის საათი სიმბოლურად განასახიერებს დასავლურ ცივილიზაციას, რომლითაც ინუსხება ჯერ ზუმრუდი, შემდეგ კი ხატარი. მთავარი გმირის იდენტობის კრიზისი იწყება იმის გაცნობიერებით, რომ ის არარაობაა, გუგულის საათს რომ ვერ აჯობა და საყვარელმა ქალმა მიატოვა. ხატარმა შეიძულა თავისი ცხოვრება და ახალ სამყაროში გაემგზავრა, თუმცა იდენტობის კრიზისი კიდევ უფრო გაღრმავდა, ხატარი გაუცხოვებულია მატერიალისტურ ქვეყანაში, რომლის გასაღები მხოლოდ ფულია. მიხაილ ნუაიმე მოთხრობაში დასავლეთს წარმოაჩენს სწრაფი გამანადგურებელი ეტლის სახით; დასავლური ცივილიზაციის აღსანიშნავად მწერალს შემოაქვს ბაბილონის კოშკის სიმბოლო. ორ სამყაროს შორის სხვაობა საინტერესოდ იკვეთება მოთხრობის შემდეგ პასაჟში: „აღმოსავლეთი მიდის ცხოვრების წმინდა გზაზე და მისი სამგზავრო ეტლი გულია, ცხენები კი – გრძნობები და ფიქრები, სადავეები – რწმენა და მარადიული ტრადიციები. მაშინ როცა დასავლეთი მიდის ეტლით, რომლის სული ორთქლი ან ელექტროენერგიაა, კუნთები კი – ფოლადისა და რკინის ხრახნები და თვლებია, სადავეები მისი თავდაჯერებულობაა, მთლიანად კი თავისი გამოგონებებისგანაა აწყობილი. დასავლეთი აღმოსავლეთს მიუბრუნდება და დამცინავად ესალმება: „გამარჯობა, მეზობელო, გხედავ, როგორ ცდილობ, შრომობ, შრომობ და მაინც ერთ ადგილას რჩები“... – და მიდის ამაყად თავის გზაზე ეტლით, თან ფიქრობს, რომ გადაუსწრებს აღმოსავლეთს წმინდა გზაზე, რადგან აღმოსავლეთის ეტლს დასავლეთი ვერ ხედავს. აღმოსავლეთი კი დასავლეთს უცქერს და ამჩნევს მისი ეტლის დიდებულებას, ესმის მისი მომაკვდავი ხრიალი და ჭრიალი, მაგრამ აღმოსავლეთს აბრმავებს დასავლეთის ეტლის მოძრაობა, ინუსხება მისი სისწრაფით და ამბობს: „დიდება შენდა, მეზობელო! დიდება შენდა! სად ჩემი ეტლი და სად შენი! არ შემიცოდებ? არ მომცემ უფლებას, ჩავეჭიდო შენი ეტლის თვლებს?“ ასე იქცევა აღმოსავლეთი, როდესაც ხვდება დასავლეთს, ტოვებს თავის ეტლს, ყიდის სულს, მეზობლის ეტლში რომ გადავიდეს“ (ნუაიმე 1998: 28). ამერიკაში გატარებული 20 წლიანი ცხოვრების შემდეგ ხატარი საკუთარ თავს ეკითხება:

„დღეს ვინ ხარ? პატიმარი, მიბმული იმ ეტლის ბორბლებს, რო-

მელიც არასდროს ჩერდება, მიქრის და მიქრის, ღმერთმა უწყის საით. თუ მასთან კავშირს განწყვეტ, დავარდები გზაზე გათელილი, თუ კვლავ მას ჩაეჭიდები, შენი თვალით ნახავ, როგორ გამოგეცლება სული და ნელ-ნელა ბორბლების ქვეშ განადგურდება. გინდოდა გუგულის საათი დაგემონებინა და აქეთ დაგიმონა, გინდოდა დაუფლებოდი და აქეთ დაგეუფლა. მის საკუთარ სახლშივე დალაშქრე, მან კი გულითადად მიგილო და ერთ-ერთ ხრახნად გადაგაქცია. მეტიც, ამ ჯოჯოხეთურ მონყობილობაში შენ ლურსმანსა და ხრახნზეც კი უმნიშვნელო ხარ. რა უბედური ხარ, ხატარ! მთელი ეს ნღები იმ კატას დაემსგავსე, ქლიბს რომ ლოკავს და ტკბება იმ სისხლის გემოთი, რომელიც მისი ენიდან მოდის, ამ დროს არც კი იცის, რომ ეს სისხლი მისია“ (ნუაიმე 1998: 30-31). ხატარს ქალაქი ბაბილონის კოშკად ეჩვენება, რომელსაც ჯოჯოხეთური ეტლის ათასობით ბორბალი იჭერს და ყველას ანადგურებს, ვინც მასზეა ჩაჭიდებული.

ამრიგად, მოთხრობაში ნაჩვენებია დასავლეთის მკვეთრად ნეგატიური სახე, დასავლური სამყარო აღნიშნულია უარყოფითი მარკერებით, ხოლო აღმოსავლური სივრცე გადარჩენის ერთადერთი იმედია. იგივე ხაზია გატარებული ნუაიმეს ესეისტიკაშიც. მწერალი ესეში „ტყუპები: აღმოსავლეთი და დასავლეთი“ გამოყოფს იმ სტერეოტიპებს, რომელიც ხალხში გავრცელდა აღმოსავლეთ-დასავლეთთან მიმართებაში: აღმოსავლეთი – უძლური და ბებერი, დასავლეთი – ძლიერი და ახალგაზრდა. აღმოსავლეთი – დაცემა, უმოძრაობა, მორჩილება, დაშლა-დასუსტება, გაქვავება, სიზარმაცე, სიღარიბე, სიბრმავე, სიბნელე. დასავლეთი – სინათლე, ცოდნა, სიმამაცე, გამბედაობა, პროგრესი, თავისუფლება, სამართლიანობა, სიძლიერე, წესრიგი. დასავლეთი – ხილული, აღმოსავლეთი- ფარული. დასავლეთი- მმართველი, აღმოსავლეთი – ხელქვეითი.

ნუაიმეს აზრით, დასავლეთი ცდილობს ადამიანი და მისი ცხოვრება სრულყოფილი გახადოს, მაგრამ როცა დასავლეთის მატერიალიზმი ამონურავს ყველა რესურსს, მაშინ აღმოსავლეთი თავიდან შეუდგება მისიის განხორციელებას. მწერალს სწამს აღმოსავლეთის უპირატესობის. აღმოსავლეთი მისთვის სიბრძნესთან ასოცირდება, რომელიც უძველესი დროიდან უხვად მოედინებოდა მისი ენიდან; და ეს სიბრძნე კვლავ აღმოსავლეთმა უნდა განაახლოს, რადგან დასავლეთი ჩადის და აღმოსავლეთი ამოდის (ნუაიმე 2012: 141-173).

მიუხედავად იმისა, რომ ამინ არ-რეიჰანი და მიხაილ ნუაიმე ერთი სკოლის წარმომადგენლები არიან, მათი დამოკიდებულება, როგორც ვხედავთ, დასავლური ცივილიზაციის მიმართ განსხვავებულია. რეიჰანის დისკურსი უფრო სინთეზისკენაა მიმართული, ნუაიმე კი აღმოსავლეთს ანიჭებს უპირატესობას.

## დამოწმებანი:

**გარდავაძე 2007:** გარდავაძე დ. აღმოსავლეთის და დასავლეთის შეხვედრა ახალ არაბულ მწერლობაში. სჯვანი, 8. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2007.

**დოლინინა 1981:** Долинина, А. *Арабская романтическая проза XIX-XX веков*// Сборник . пер.с араб. Предисл. А. Долининой. Ст: 18. Ленинград. Художественная литература, 1981.

**ნუაიმე 1970:** ნუამე მ. სრული კრებული. ტ. I. ბეირუთი: 1970.

**ნუაიმე 1998:** ნუამე მ. “Kan Makan”. ბეირუთი: 1998.

**ნუაიმე 2012:** ნუამე მ. “Al Bayader”. ბეირუთი: 2012.

**რეიჰანი 1910:** რეიჰანი ა. „რეიჰანიათი“. ტ. I. ბეირუთი: 1910.

**რეიჰანი 1911:** Rihani, A. The book of Khalid, New York Doad, Mead and Company. 1911.

**რეიჰანი 2011:** Rihani, A. Juhan, A novelette, NDU press, Beirut, 2011.

**რეიჰანი 2014:** რეიჰანი ა. „რეიჰანიათი“. კაირო: 2014.

**რეიჰანი 1922:** რეიჰანი ა. „ჰარეზის გარეთ“. კაირო: 1922.

**წერეთელი 1945:** წერეთელი გ. ემინ რეიჰანი. მნათობი, № 6. თბილისი: სახელგამი, 1945.

**ჰუსეინი 1983:** Hussein D. *Mikhail Naimy, some aspects of his thought as revealed in his writings*, England, University of Durham, 1983.

## KHATUNA TABATADZE

*Georgia, Tbilisi*

*Georgian Technical University (GTU);*

*International Black Sea University (IBSU)*

### F.Sologub’s landmark novel “Little Demon” in the Era of Modernism

The article reveals the novel “Little Demon” by F.Sologub, which became the most popular at the edge of centuries, and keeps the “margin” nowadays. Partly, according to its structure and the author’s manner of thinking it belongs to classical realistic novel of the XIX century, as well as to symbolistic one. “Little Demon” – it’s the highest point of creativity in the author’s works and one of the most important prose texts in Russian modernism, which became the literary event.

There is observed the dynamic development of Russian classical literature traditions in the writer’s activity. At the same time the general cultural context

of the era dictated to the authors of different literary directions similar motives and themes – metanarrative (province, life and customs of the “little man” in his psychological varieties at the edge of centuries, etc.).

**Key words:** modernism, symbolism, mytheme, “peredonovshina”.

### **Х.Ш. ТАБАТАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

*ГГУ, МЧУ*

## **Рубежность романа Ф.Сологуба «Мелкий бес» в эпоху модернизма**

Творческое наследие Федора Сологуба стало предметом серьезного научного анализа сравнительно недавно. Буквально в 2009 году была впервые проведена Международная научная конференция (29 – 30 октября IV Международная конференция «**Федор Сологуб: Вопросы биографии, творчества, интерпретации**»), посвященная вопросам изучения его творческого наследия. До этого момента работы о его творчестве появлялись нечасто, и поэтому современная научная мысль обнаруживает множество белых пятен в творческом наследии писателя.

В раннем творчестве Ф. Сологуба отчетливо прослеживаются три самостоятельных этапа; их содержание отражает общую динамику развития писателя – от натурализма (1880-е годы) к декадентству (1892–1896) и символизму (1897–1905), внутри которого созревали предпосылки для развития авангардной поэтики.

На каждом этапе раннего творчества Ф. Сологуба одновременно сосуществовали разные стилистические тенденции: ориентация на традицию русской реалистической прозы, на французский натуралистический роман и европейский «Декадентский роман», попытки создания собственного «неомифологического» (символистского) текста и освоения текста абсурда.

Каждый этап творческого пути Ф. Сологуба характеризуется сменной доминант. Основной доминантой развития прозы в 1880-е годы была установка на создание «экспериментального романа», в начале 1890-х – декадентского романа», в конце 1890-х – начала 1900-х – «неомифологического» текста.

Следует выявить и проанализировать основные принципы воплощения авторской индивидуальной картины мира на уровне субъектной и вне-субъектной организации прозаического текста у Ф.Сологуба.



В статье рассматривается роман писателя «Мелкий бес», ставший популярным на рубеже веков, который сохраняет эту «рубежность» и сегодня. Отчасти он, по своей структуре, по авторскому мышлению принадлежит к классическому реалистическому роману XIX века, но вместе с тем уже и к символистскому. «Мелкий бес» является вершинным произведением автора и одним из самых важных прозаических текстов русского модернизма, ставшим литературным событием.

В произведении наблюдаются реминисценции из прежнего литературного материала, расширяя круг ассоциаций, образуют систему метаязыка произведения. Суть художественного открытия Сологуба в том, что процесс мифологизации направлен как на художественный мир произведения, так и на источник, который, собственно, в качестве мифологического до включения в этот процесс не воспринимался и не функционировал. Именно такой текст, в котором рождается новый миф и тут же получает дальнейшее развитие, новое воплощение, мы и называем неомифологическим, тогда как при изучении наследия символизма сложилась традиция понимания неомифологизма как особого рода поэтики искусства начала XX века, структурно ориентированного на сюжетно-образную систему архаического мифа.

Федор Сологуб обнаруживает отношение к мифу, свойственное не русским, а французским символистам, в частности, Стефану Малларме: для него миф – всего лишь материал для книги. Автор «Мелкого беса» далек от символистской абсолютизации мифа, от попыток его реконструкции (Мицк 1979).

Всем известно, что мифологема имеет амбивалентную природу: это и мифологический материал, и почва для образования нового материала. В современной литературе слово «мифологема» часто используется для обозначения сознательно заимствованных мифологических мотивов и перенесения их в мир современной художественной культуры (Юнг 1997: 13).

Важно то, что мифологема понимается и как мифологический «пережиток» в современной художественной практике и как ее важнейший структурообразующий принцип» (Современное ... 1997: 224). Западные филологические школы отмечают, что последователи Юнга видят в мифологеме носителя особого важного общечеловеческого значения. Такое понимание, по их мнению, ведет к культуре мифа, к признанию его доминирующей роли в произведениях.

Среди исследователей творчества Сологуба были приверженцы той мысли, что писатель более относился к декаденству, нежели к символизму. М.Павлова, в частности, приходит к выводу, что декадентство определялось автором как термин, семантически близкий понятию «натурализм».

Декларированное требование Сологуба сочетать «символическое мировоззрение с декадентскими формами» Павлова объясняет тяготением



писателя к изображению «пороговой личности». Невротические расстройства, преступления героев ранней сологубовской прозы «в определенном смысле санкционированы пафосом натурализма, поощрявшего документированное изображение всевозможных уродливых сторон личности, житейской «грязи», будничности, пошлости «среды». Павлова ведет речь об особом типе сологубовского героя, воссозданном писателем на основе бытовых наблюдений потому неизбежно реалистичном.

Проблема неомифологизма в русской литературе рубежа XIX –XX вв. в последние десятилетия находится в кругу актуальных интересов науки о литературе. Русская символическая проза рубежа XIX – XX вв. дает основание для принципиально иной трактовки мифа и мифотворчества.

Есть исследователи, которые представляют Сологуба скорее как писателя, опирающегося на эстетику реалистического искусства, нежели стойкого модерниста. С опорой на теоретические статьи Сологуба пересмыслиется понимание терминов «символизм», «декаданс» самим автором (Павлова 2002).

Анализ научной литературы позволяет нам опереться на гипотезу, по которой сам роман Ф.Сологуба «Мелкий бес» – произведение, в котором идиолект писателя проявился во всей своей полноте. При этом фантастика Сологуба вписывается в единый контекст русской литературы.

Кроме этого существует явная связь между творчеством Сологуба и различными направлениями художественного психологизма в русской литературе. «Передоновщина» как тип социальной психологии, зафиксированный литературой, продолжает традиции Гоголя, Гончарова, Достоевского («Бесы», «Двойник», «Записки из подполья»). При этом Сологуб расширяет границы спектра изображения социальной психологии и вводит в русскую литературу тему обмельчания личности, делая этот процесс объектом пристального художественного исследования.

Интересно центральное положение монографии Л.Гинзбург, в которой изложен тезис о том, что душевная жизнь личности может быть познана художественной литературой исключительно в системе знаков той культуры, в рамках которой она сформирована и функционирует. При этом сам процесс формирования личности есть сложная цепь восприятия традиций предыдущих культурных эпох, их осмысление и создание на их базе собственных новаций.

Всем известно, что «в произведениях <...> особенно важное значение имеет принцип выражения авторского сознания. Столь же, впрочем, принципиальным <...> может явиться и отсутствие выявленной авторской личности» (Гинзбург 1999: 134).

В этом плане в «Мелком бесе» метанарративный план отличается высокой степенью интертекстуальности, обнаруживая связи не только с

гоголевскими произведениями, но и с творчеством А.Чехова. Думая о герое Сологуба, невольно вспоминаешь знаменитый рассказ писателя «Человек в футляре», появившийся четырьмя годами раньше завершения работы над «Мелким бесом». Здесь перед нами явная интертекстуальная параллель в лице «человека в футляре». Беликов порожден общественной несвободой. Достаточно рассеять страх, отменить бюрократические порядки, как Беликов исчезнет сам собой, растворится в воздухе. Недаром рассказ заканчивается призывом слушателя: «<...> нет, больше жить так невозможно!» В своих произведениях Чехов продолжил традиционную для классической русской литературы тему «маленького человека». Но если предшественники Чехова, изображали своих героев-маленьких людей с некоторым сочувствием, состраданием, то в большинстве рассказов Сологуба «маленький человек» превращается в «мелкого человека», утратив свойственные ему гуманные качества. И именно этот аспект наиболее близок писателю (Табатадзе 2016).

В данном случае получается рассмотрение творчества писателя в компаративном ключе: сквозь призму русской классической литературы и современного автору литературного процесса – модернизма.

Как известно, в романе Сологуба обсуждается чеховский рассказ. По мнению В.Ерофеева: «<...> *это несостоявшаяся беседа*» (Ерофеев 1990: 6) между Чеховым и Сологубом. По сценарию романа Передонов (также, как и Володин) не только не читал «Человека в футляре», но даже не слышал о самом Чехове. На вопрос собеседницы о «Человеке в футляре» Передонов отвечает: «Я не читаю пустяков <...> *Я все хорошие книги раньше прочел. Не стану же я читать того, что теперь сочиняют*» (Сологуб 1990: 72). Это своего рода литературная игра в нарративном плане романа. Герой «Мелкого беса» словно не хочет замечать ближайшего литературного родственника. А между тем, если посмотреть на учителя Беликова и учителя Передонова как на социально-психологические типы, параллель эта кажется, по существу, неизбежной. После Чехова наиболее последовательное и завершенное выражение «футлярной» темы мы найдем именно у Сологуба. Но чеховский рассказ появился в период работы Сологуба над романом. И, по мнению В.Ерофеева, писатель просто не мог не откликнуться на этот рассказ. У литературного критика наблюдается довольно интересная версия: «Пройти мимо рассказа – значило молчаливо признать тематическое влияние Чехова. Сологуб выбирает иной путь: он «абсорбирует» рассказ, включает его в свое произведение с тем, чтобы преодолеть зависимость от него» (Ерофеев 1990: 6).

Сологуб пытается сочетать «символическое мировоззрение с декадентскими формами». Интерпретация романа «Мелкий бес» может быть осуществлена только с эстетических позиции символизма, причем той его части, которую составляет творчество «старших символистов». Это уточнение для нас является принципиально важным.

При этом в творчестве писателя важную роль играет автобиографизм. В науке отмечается опосредованная родственность героя субъекту авторского сознания, хотя средства выражения и характерологические особенности этого сходства пока не изучены.

Без «Мелкого беса» и без Передонова не представить русскую литературу XX века. Это один из самых точно угаданных русских типов. Передонов в романе Сологуба – воплощенная низость. Но история ничтожного Передонова, учителя по профессии, приобретает более широкий смысл. Не только потому, что все пороки; глупость, трусость, гнусность – их не перечислишь – доведены до предельного безобразия. Но и из-за того, что современникам открывалось в романе не столько недавнее прошлое само по себе, сколько повторение прошлого в настоящем.

Сегодня *Ардальон Борисович* Передонов не ужасает так, как он ужасал людей начала XX века. В сочинении Сологуба критики видели беспощадное обнажение той тлетворной почвы, на которой произрастала новая реакция против всего нового. «Для нас Передонов понятнее, чем для поколения предшествующего» (О Федоре Сологубе 1911: 152), – замечал критик В.Боцяновский. Вл.Кранихфельд писал о Передонове как о «родном сыне российской государственности, безропотно подчинявшемся всем ее внушениям» (Кранихфельд 1909: 129). Е.Аничков резюмировал: «Царит «передоновщина». Она властвует и по сей час. Обернитесь и вы нащупаете ее ...» (О Федоре Сологубе 1911: 219). Прошло более века, а Передонов все жив. Пророчество Федора Сологуба сбылось.

Прозаическое творчество Ф. Сологуба понимается как сложное единство, в процессе эволюции приобретающее черты, характерные для вершинного романа. Выводя в поле зрения генезис основных мотивов, приемов, самого художественного видения писателя, мы показываем не только внутритекстовые закономерности, делающие творчество в высшей степени оригинальным, но и тенденции развития, во многом характерные для всей русской литературы 1880-1900-х годов.

Таким образом, в творчестве Ф.Сологуба наблюдается активное развитие традиций русской классической литературы. В то же время общий культурный контекст эпохи диктовал авторам самых разных литературных течений схожие мотивы и темы – метанаррации (провинция, быт и нравы «маленького человека» в его психологической разновидности рубежа веков и т.д.), при этом решаемые по-разному. И если у Чехова эти темы окрашены в иронично-горькие тона, то у Сологуба темы классической русской литературы приобретают особый, «сологубовский» оттенок, в котором ярким цветом высвечены такие аспекты сознания героев, которые позволяют вынести всему явлению провинциализма приговор.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Гинзбург 1999:** Гинзбург Л.Я. *О психологической прозе*. М., 1990.

**Ерофеев 1990:** Ерофеев В. «На грани разрыва («Мелкий бес» Ф.Сологуба на фоне русской реалистической традиции)». / *В лабиринте проклятых вопросов*. М. «Советский писатель» 1990.

**Кранихфельд 1909:** Кранихфельд Вл. Литературные отклики. Новые личины Передонова // «Современный мир», 1909 № 1.

**Мицц 1979:** Мицц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Творчество А.Блока и русская культура XX века*: Блоковский сборник, 3. Тарту, 1979.

**О Федоре Сологубе 1911:** О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911.

**Павлова 2002:** Павлова М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма (ранняя проза Федора Сологуба в свете «экспериментального метода») // *Русская литература*. СПб, 2002: Наука –№ 1.

**Современное ... 1999:** Современное зарубежное литературоведение (*страны Западной Европы и США*): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. Москва: Интрада – ИНИОН. 1999.

**Сологуб 1990:** Сологуб Ф. Мелкий бес. Томск, 1990.

**Табатадзе 2016:** Табатадзе Х. Своеобразный подход писателя к традициям русской классической литературы. // *Материалы VIII Международной научно-практической конференции «Литературный текст XX века. Проблемы поэтики»*. Челябинск 2016.

**Юнг 1997:** Юнг К. Введение в сущность мифологии // Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997.

## N.M. USTIMENKO

*Russian Federation, Rostov-on-Don,  
Institute of Philology, Journalism and Intercultural  
of Southern Federal University*

### Intertextual References to Pushkin in the Poetry by Galaktion Tabidze

The paper is devoted to the poetic dialog of G. Tabidze with A. Pushkin, a connection between his poems and the poem by Pushkin “I’ve reared a monument not built by human hands” representing not only the final poet’s assessment of his creative work but also a continuation of the ancient worldwide tradition. It offers analysis of intertextual relations between the Pushkin’s text and the poem by G. Tabidze “I have erected a palace on a high mountain” (“Yanavysokoy gore

vozveldvoret's", 1931) with a word-for-word translation in the Russian language presented in this paper for the first time (I. Modebadze), also pointing out the influence of Pushkin's poetry on other works of the Georgian poet: "Mtatsminda Moon" (Luna Mtatsmindy, 1915), "Chestnut shadow drifts along the glass..." ("Ten' kashtanaskolzitposteklu...", 1935), "Baratashvili" (1946), "A Fragment" (1949), etc. While revealing the commonality of artistic ideals in the works of both poets, the author emphasizes the novelty in the creativity of Tabidze and its succession from his 'native lyrics', the classical Georgian poetic heritage.

**Key words:** inter-cultural dialogue, cultural context, interlinear translation, purpose of poetry, a 'poet' and 'crowd', 'poet's secret freedom', creative immortality.

**Н.М. УСТИМЕНКО**

*Россия, Ростов-на-Дону,  
ЮФУ*

### **Пушкинский интертекст в поэзии Галактиона Табидзе**

Одним из источников темы нашей статьи явилась цитата из предисловия Георгия Маргвелашвили к изданию поэзии Г. Табидзе на русском языке, который писал, что «двум гениям мировой литературы предоставлена в поэзии Галактиона миссия воплощать высшее, синтезирующее начало. Это Руставели и Пушкин» (Табидзе 1983:19).

Кроме того, в середине прошлого века, В.В. Гольцев, развивая тезис В.Г. Белинского о том, что для российского Парнаса «Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музы, поэтической их родиной» (Белинский 1954: 543), в своих литературно-критических очерках и статьях подчёркивал взаимовлияние на творчество поэтов и писателей России и Грузии (Гольцев 1953:5-18; Гольцев 1957: 5 – 297; Гольцев 1958).

Серги Чилая в статье «Галактион Табидзе» также отмечая «плодотворное воздействие» русской литературы на творчество поэта, как и на всю грузинскую литературу XIX и XX веков, писал: «Всего стихах встречаем мотивы, навеянные музой Пушкина, Лермонтова». При этом он первым в литературоведении обратил внимание на то, что «стихотворение Г. Табидзе «Я на высокой горе воздвиг новый дворец» напоминает нам знаменитое стихотворение А.С. Пушкина «Памятник» (Чилая 1959:376).

Считаем необходимым отметить, что разделяем мнение А.К. Жолковского о том что, интертекстуальный подход далеко не сводится к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, а включает в себя

«сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом и многое другое» (Жолковский 1994:8).

Прежде чем перейти к сравнительному анализу обоих вышеназванных текстов, обратимся к краткому ретроспективному обзору стихотворения «Я памятник себе воздвиг ...» Пушкина. Его рассмотрение в историко-культурном контексте поможет глубже понять переключки со стихотворением «Я на высокой горе воздвиг новый дворец ...» Г. Табидзе, новаторство его гражданской лирики. Это пушкинское стихотворение, как известно, было написано в 1936 г. под влиянием 30-ой оды третьей книги Квинта Горация Флакка, на что указывает и выбор в качестве эпиграфа цитаты из Горация «*Exegimonumentum*» (я воздвиг памятник). Впервые оно было опубликовано уже после смерти поэта в 1841 г. (в редакции В.А. Жуковского). В.Г. Белинский полагал, что подобно Державину, Пушкин «переделал «Памятник» Горация в применении к себе» (Белинский 1954:268).

Стихотворение Пушкина «Я памятник воздвиг нерукотворный...» представляет собой не только итоговую оценку поэтом своего творчества, но и заключает в себе мощный культурологический потенциал. Раскрыть его в полной мере позволяет сравнительное истолкование произведения – сопоставление его со стихами других авторов, созданными до (Гораций, М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, В.В. Капнист, А.Х. Востоков, С.А. Тучков) и после появления пушкинского текста. Это переводы А.А. Фета, Н.Ф. Фоккова, Б.В. Никольского, П.Ф. Порфирова, В.Я. Брюсова, В.Н. Крачковского, А.П. Семенова-Тян-Шанского. Они, как отмечалось исследователями, имеют с пушкинским произведением единую идейно-тематическую, и вместе с ним составляют одну из устойчивых поэтических традиций. Д.П. Якубович подчёркивал, что «только на этом фоне может быть понято великое своеобразие, приданное Пушкиным древней теме, новая ступень, на которую он тему поднял, сделав её близкой к нашей эпохе» (Якубович 1941: 159).

Обратим внимание также на то, что в начале XX века В.Я. Брюсовым были изданы не только два варианта перевода «*Exegimonumentum*» Горация: первый – «Памятник я воздвиг меди нетленнее...» (1913), и второй – «Вековечней воздвиг меди я памятник...» (1918), но и его стихотворение «Памятник» (1912), которое, является подражанием пушкинскому «Я памятник воздвиг нерукотворный...» (Брюсов 1916: 13-16).

Стихотворение Брюсова стало первым в интертекстуальном ряду поэтов XX века, за которым последовали новые реминисценции пушкинским «Памятником»: «Юбилейное» В.В.Маяковского (1924), «Пушкину» (1924) С.А.Есенина, «Поэма без героя» и эпилог поэмы «Реквием» А.А.Ахматовой (1940) и т.д. Свой вклад в эту традицию внёс и Г.Табидзе, написавший стихотворение «На высокой горе возвёл дворец совершенно новый...» (1931).

Уже в начале стихотворения А.С. Пушкина утверждается мысль о его творческой свободе, духовной независимости (непокорности), выражена убежденность поэта не только в значимости собственного творчества, но и в величии поэзии вообще:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастёт народная тропа,  
Вознёсся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа (Пушкин 1974:385)

Пушкин, считает, что его памятник «выше» «Александрийского столпа» – памятника Александру I – символа самодержавной власти, установленному архитектором Огюстом Монфераном в 1834 году на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге в честь победы над Наполеоном, и тем самым отрицает возможность служить этой власти своим поэтическим словом. Образы «нерукотворного памятника» и «народной тропы» постепенно развиваются и конкретизируются, обогащаясь новым содержанием.

Во второй строфе Пушкин, противопоставляя жизнь духовную физической (телесной), в согласии с христианской верой, убежденно говорит о нетленности своей души:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
Мой прах переживёт и тленья убежит...,  
ибо для поэта духовное бессмертие

– это бессмертие его поэтических творений, «заветной лиры».

В следующей строфе выражена уверенность Пушкина в том, что его творчество получит в будущем всенародное признание и станет достоянием всей многонациональной культуры России:

Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой,  
И назовёт меня всяк сущий в ней язык...

Сознавая себя национальным поэтом, Пушкин даёт оценку своей роли в духовно-нравственной жизни народа. Поэт верит, что останется в памяти потомков, прежде всего потому, что его муза гуманна и свободолюбива:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал.

Заключительные строки пушкинского стихотворения представляют собой обращение к музе:

Веленью божию о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца;  
Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспаривай глупца (Пушкин 1974:385).

В связи с размышлениями о содержании пушкинского стихотворения уместно привести мнение Б.Г.Бобылева, который считает, что образ «нерукотворного памятника» у Пушкина, как и у его предшественников, предстает символом богоравности, и видит в этом «претензии безудержной гордыни, стремление не только сравняться с Богом, но и превзойти его» (Бобылев 2002:7). Вместе с тем им отмечается важное отличие стихотворения Пушкина от произведений других авторов: в последней строфе пушкинского стихотворения «гордыня и безудержное тщеславие сменяются глубоким смирением», что, подчёркивает Б.Г.Бобылев, свидетельствует о следовании православной святоотеческой традиции, о принятии «творчества во имя Божественной Красоты как послушания» (Бобылев 2002:8).

Однако мы полагаем, что именно пушкинский текст не даёт оснований усматривать в нём богоравное возвеличивание поэта-творца. На наш взгляд, воздвигнутый Пушкиным «нерукотворный памятник» – символ веры поэта в то, что его «заветная лира» станет достоянием национальной памяти, в которой, как и в его стихах, божественное начало («веленье божие») соединено с соборностью и вечностью – «незарастающей тропой». Говоря о божественной предопределенности поэтического, Пушкин видит истинный смысл поэзии и настоящее призвание поэта бескорыстном служении высоким идеалам. Добавим к сказанному выше оценку пушкинского произведения, данную Ю.М.Лотманом: «Гордое сознание того, что не власть и сила, а дух и культура дают бессмертие, продиктовало Пушкину стихотворение «Я памятник себе воздвиг», ставшее его поэтическим завещанием (Лотман 1981:227).

Тема «памятника», порожденная древней мировой идеей бессмертия, нашла отражение и в творчестве Г.Табидзе („მადალ მთაზედა ავაგე სახალღე ახალ-ახალი“). К сожалению, ни в одном из изданий сочинений грузинского народного поэта, вышедших на русском языке, как и в Интернете, нам не удалось найти перевод этого текста:



მაღალ მთაზედა ავაგე  
სასახლე ახალ-ახალი,  
ლითონზე უფრო მაგარი,  
პირამიდებზე მაღალი.

ხალხისთვის სამარადისო  
ღიაა მისი კარები:  
მე მის უსაზღვრო სიყვარულს  
დანდობას დავემყარები.

მასში პოეტის უკვდავი  
დიდება დაისადგურებს,  
ვერც დრო, ვერც ჟამთა სიავე,  
ვერც ქარი გაანადგურებს.  
(ტაბიძე 2005: 399)

Ниже приводится подстрочный перевод стихотворения Г. Табидзе  
«На высокой горе я воздвиг дворец:

На высокой горе возвёл / воздвиг, построил/  
Дворец новый-новый /совершенно новый/,  
Крепче металла,  
Пирамид выше.

Для народа вечно  
Открыты его двери:  
Я на его безграничную любовь  
И доверие обопрусь.

В нем поэта бессмертное  
Величие обоснуется,  
Ни время, ни злоба времен,  
Ни ветер его не уничтожат /не разрушат/.

В отличие от пушкинского «Памятника», состоящего из пяти строф, в стихотворении Г. Табидзе только три строфы, none менее ёмкипо своему содержанию. В первой строфе стихотворения поэт заявляет о построенном им «дворце», который «выше пирамид» – аллюзия с переводом оды Горация «Eхегimонumentum» (III, 30), выполненным В. В. Ломоносовым: «Я знак бессмертия себе воздвигнул // Превыше пирамид и крепче меди...» (Ломоносов 1959: 184).

Подобно пушкинскому стихотворению «Памятник» с его национальной картиной мира, Табидзе также опирается на грузинские реалии и коннотации. Свой «дворец» поэт возвёл на «высокой горе», которая, хотя и не названа в тексте, но ассоциируется в сердце поэта, как и каждого грузина, с национальной святыней Тбилиси – Мтацминдой, на склонах которой в Пантеоне обрели бессмертие его гениальные соотечественники. В творчестве Г. Табидзе образ-символ «высокой горы» – Мтацминды, или иначе – горы Святого Давида, неразрывно связан с родиной, с Тбилиси. Он звучит уже в его раннем произведении поэта «О, сколько красок этот день взлелеял!» (1916). В нём Табидзе, как и А. Блок в стихотворении, открывающем цикл 1907–1916 гг. «Родина», сравнивал своё поэтическое восхождение на Мтацминду с трагическим путём Христа на Голгофу, на что впервые обратил внимание литературовед Г. Маргвелашвили (Маргвелашвили 1983: 11):

О сколько красок этот день взлелеял!  
Настал мой час земного бытия.  
И как Христос, избравший Галилею,  
Себе в удел Тифлис наметил я.  
Но предстоял ему тот путь горчайший  
К Голгофе, а меня Мтацминда ждёт.  
И если ты подашь мне эту чашу –  
Я осушу её. Таков исход. (Табидзе 1983: 117).

Во второй и третьей строфах стихотворения Табидзе «На высокой горе я возвел дворец» очевидна параллель с пушкинским поэтическим «Памятником», в котором раскрывается мысль об одном из великих назначений поэта – служение народу (ср. образ-символ «народной тропы» к «нерукотворному памятнику»). Табидзе развивает этот мотив в основную мелодию своего стихотворения, связывая её «с безграничной любовью» и «доверием народа». В них поэт видит залог своего бессмертия, и черпает веру в то, что будут «вечно открыты двери» его «Дворца-мавзолея» на родной грузинской земле. Гражданский пафос этого произведения заключается в приобщении творчества поэта к памяти народной, к бессмертию своих великих предков Николоза Бараташвили, Ильи Чавчавадзе, Акакия Церетели, Важа-Пшавела.

Подобно Пушкину в его «Памятнике», в этом стихотворении Г. Табидзе приходит к осознанию своего значения в историко-культурной национальной жизни, выражает уверенность в востребованности своего творчества в настоящем и будущем Грузии.

Истоки этого стихотворения можно проследить уже в ранней лирике Г. Табидзе, например, в символическом стихотворении «Луна Мтац-

минды»(1915). В этом тексте также явна аллюзия с пушкинским сонетом «Поэту»: «Ты – царь. Живи один...». В нём звучит идея пушкинского «самостоянья», мысль о том, что «гений обречен на внутреннюю свободу, но и на одиночество. «Это одиночество человека, который должен вобрать в себя мир и перевоссоздать его в своем творческом воображении» (Калугин 1990:32):«Ночь тишиной заполнена до краю // Царь и поэт, я с песней умираю...».

Пушкинский тезис о «тайной свободе»: «Любовь и тайная свобода внушали сердцу гимн простой...» звучит лейтмотивом на протяжении всего творческого пути Галактиона, как протест против попыток со стороны около и внелитературных сил «опекать» великое искусство поэзии. Навысшего напряжения он достигает в стихотворении «Тень каштана скользит по стеклу» (1933):

«За то, что был чист и развилист  
Мой путь, – бесновался их клан  
Глумились, язвили, резвились,  
Повизгивали по углам.  
Донскивались – не снилось ли  
Мне что-то с грехом пополам?  
И, чуть застыдась, зазмеились  
Их щупальца – дальше – к стихам.

Убогое своенравие!  
Повеяло смертной тоской.  
Все начинают за здравие,  
Кончают за упокой...» (Табидзе 1983: 46)

Как отмечал Г.Маргвелашвили, пушкинская тема столкновения «поэта» и «черни», поэзии и антипоэзии в творчестве Галактиона Табидзе, «задает тон в его поэме сорокового года «Акакий Церетели», войдет и в поэтический трактат того же времени «Разговор о лирике» и гениальной кодой завершится в одном из последних его стихотворений, где ещё раз произойдет фантазмагорическая встреча с Пушкиным, привидевшимся ему за окном какого-то кафе (Маргвелашвили 1983:42):

... Это утро. Пустое кафе.  
Я, входящий в чудесном смятенье.  
Это Пушкин!.. И спутницы-тени:  
Экатомба и ауто-да-фе.  
Пистолет иль костёр? Всё равно.  
Чёрный остов – иль малая ранка...

Для избранника э т о г о ранга  
Честь жены, честь эпохи – одно.  
Где по мраморному алтарю  
Жилка мерзлая – Чёрная речка, -  
Там тебе – только нож да овечка.  
Слышишь, чернь, это я говорю (1956).

Содержание сквозного в творчестве Галактиона образа-символа «высокой горы» раскрывается не только в контексте его творчества, но и в сопоставлении его произведений с поэзией его гениальных предшественников: «Сумерки на Мтацминде» Николоза Бараташвили, «Рассвет» Акакия Церетели и др.

В стихотворении Г.Табидзе «Луна Мтацминды» (1915) прозвучало осознание и пророческое предчувствие того, что его прах будет покоиться под сенью Святой горы:

О тени вечные! А лиру вам  
Я отдаю ... В предание векам  
Она войдёт, светясь средь длинных трав.  
Ещё луною быть не перестав ... (Табидзе 1983: 93).

Имплицитно высказанная пушкинская идея бессмертия и преемственности истинного искусства в произведениях Галактиона Табидзе «Луна Мтацминды» и «На высокой горе я возвел Дворец», находит своё завершение в его стихотворении «Бараташвили» (1946). В нём она уже явно соединяется «родной лирой» поэтов классиков Грузии, покоящихся на Мтацминде. Лирический герой, с болью говоря о своей обречённости на одиночество в окружающем его мире, где нет ни «товарища», ни «милой», вместе с тем ощущает себя духовным наследником автора «Мерани» – символа высокой поэзии: Сегодня, тенью зыблющийся весь, // Я – прах Мерани, мчавшегося здесь (Табидзе 1983: 346). Поэт клянётся и впредь нести свой крест ради любви к Родине во имя её будущего процветания:

«Раз ты свободна, Грузия, то я  
И мёртвый тяжесть вынесу земную.  
О будущем поёт струна моя.  
Прижал я к сердцу лиру дорогую.  
Писал я кровью, отстранив чернила» (Табидзе 1983: 346).

В этих строках слились в единое полифоническое целое, нарастив объём своего значения, и свободолюбивые идеи Табидзе о независимости

родной Грузии, и «тайная свобода» поэта, и образ-символпоэта-Христа, и образ Святой горы Давида (Мтацминды).

В середине XX века поэт, осмысляя пройденный путь, всё чаще обращается к теме культурного диалога русской и грузинской поэзии, пушкинскому гармоническому началу. В стихотворении «Отрывок» (1949) им высказана мысль о взаимной вечной дружбе «путника вольного», очарованного «далью голубой» «с новою надеждой» смотрящего «на холмы Грузии»: «О Пушкин, твой с Арагвой договор // Навеки заключён» (Табидзе 1983: 360). Стремясь подчеркнуть синтез содержания и формы, Табидзе органично влетает в ткань своего текста не только лексику пушкинского «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», но и завершает своё стихотворение цитатой из его стихотворения: «Мне грустно и легко, печаль моя светла, // Печаль моя полна тобою...» (Табидзе 1983: 360).

Размышления Галактиона Табидзе о поэте и поэзии, о законах бытия, с вершины которых открывается понимание вечности и собственного жизненного пути, обретает в его произведениях новый философский смысл, связанный с проблемами современной ему эпохи. Поэзия его актуальна и сегодня. Как и в начале XX века, мы, современники начала третьего тысячелетия-эпохи возрождения нацизма и мирового терроризма, с надеждой обращаемся к общечеловеческим ценностям, к межкультурному диалогу, гуманизму национальных гениев. Вместе с ними верим в победу добра над злом: в руставелиевское «Зло повержено вовеки торжествующим добром» и пушкинское «Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

Произведения А.С.Пушкина с его поэтическим завещанием «Памятник» и, воздвигнутый Галактионом Табидзе «Дворец» его творчества, являются неотъемлемой частью самосознания русской и грузинской наций, нашими духовными ориентирами.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Белинский 1954:** Белинский В.Г. ПСС в 13-ти тт. Т. IV. *Статьи и рецензии. 1840-1841.* М.: Изд-во АН СССР, 1954.

**Бобылев 2002:** Бобылёв Б.Г. «Не требуя венца...» (о стихотворении А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). *Ж.: Литература в школе. № 6.* 2002.

**Брюсов 1916:** Брюсов В.Я. Семь цветов радуги. М. 1916.

**Гольцев 1953:** Гольцев В.В. На холмах Грузии. Грузия в русской поэзии. Составил В.В. Гольцев. Тбилиси: Заря Востока, 1953.

**Гольцев 1957:** Гольцев В. Литературно-критические статьи и очерки. Классическая и современная грузинская литература. Тбилиси: Заря Востока, 1957.

**Гольцев 1958:** Гольцев В. Статьи и очерки. Москва. 1958.

**Жолковский 1994:** Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994.

**Калугин 1958:** Калугин А. Тайная свобода. Заметки о «возвращенной» Пушкиниане». *Ж. Литературное обозрение*. 1990, № 8.

**Красухин 2013:** Красухин Г.Г. Превозмогая тяжесть. Художественный мир Пушкина в его наиболее примечательных произведениях. М.: Бослен, 2013.

**Лотман 1981:** Лотман Ю.М. *А.С.Пушкин*. Л. 1981.

**Маргвелашвили 1983:** Маргвелашвили Г. Поэзия Галактиона Табидзе. В сб.: Галактион Табидзе. Стихотворения. Вступительная статья, составление, примечания Г.Г.Маргвелашвили. Редакция стихотворных переводов Н.И.Гребнев. Л.: Советский писатель. ЛО. 1983.

**Пушкин 1974:** Пушкин А.С. СС. В 10-ти тт. Т.2. Стихотворения 1825-1836. Примеч. Г.Цявловской. М.: Худож. Лит., 1974.

**Радиани 1958:** Радиани Ш.Галактион Табидзе. Тбилиси:Издательство Союза писателей Грузии «Заря Востока», 1958.

**Табидзе 1983:** Табидзе Г. Стихотворения. Вступительная статья, составление, примечания Г.Г.Маргвелашвили. Редакция стихотворных переводов Н.И.Гребнев. Л.: Советский писатель.– ЛО, 1983.

**Табидзе 2005:** გალაკტიონ ტაბიძე/Галактион Табидзе./*რჩეული/Избранное/* თბილისი: „ლიტერატურის მატანე“, 2005/Тбилиси: «Литературис матიანე», 2005/ – на груз. яз.

**Устименко 2006:** Устименко Н.М. Интертекст в формировании культуроведческой компетенции иностранных учащихся: Межвузовский сборник научно-методических статей «Изучение русского языка в современных условиях». Ростов-на-Дону:НМЦ «Логос», 2006.

**Чилая1959:** Чилая С. Галактион Табидзе. В сб.: Галактион Полвека. Стихи и поэмы. Тбилиси:Издательство Союза писателей Грузии «Заря Востока», 1959.

**Якубович 1941:** Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина. В сб.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 6.М.-Л., 1941.

## NADEZHDA KAJAIA

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

### **Modernism by V. Mayakovsky (The language and style of the poem ‘That’s what’)**

Why did the choice of the study fell on the poem ‘That’s what’ by V. Mayakovsky? It is a little studied, interesting poem about the “it” in terms of the psychology of creativity, and also about the “other”, and even about “another” to a large extent – about the hateful life. In many ways tragic and crisis, revolutionary in spirit, the poem ‘That’s what’ is an important central, key step in the creative

evolution of the poet, the product of the author's inexhaustible temperament and bold verbal material. 'That's what' is a complex story and speech organization. This confused story of the pain of love transforms the biographical facts in the fantastic and hyperbolic plans. On the one hand, science fiction, full of allegories, transformations and on the other – a specific description of the everyday life and feelings with traditional Mayakovsky resentment, jealousy, hatred and suffering, brought up to peak and then disappears into nowhere, fades back into a fantastically happy, forced end. Being difficult to read, the poem was not even understood and accepted. This poem, which is much deeper and brighter than the later, revealed the psychology of character and personality traits of Mayakovsky, his moral status.

**Key words:** Russian modernism, Russian futurism, language, style.

**Н. КАДЖАЯ**

*Грузия, Кутаиси,*

*ГУАЦ*

### **Модернизм В. Маяковского (Язык и стиль поэмы «Про это»)**

Модернизм – направление, определившее основной характер художественной культуры Запада первой половины XX в. (французск. «modernisme» – новейший, современный). Понятие «модернизм» имеет много разных неоднозначных определений и объяснений. Модернистскими в литературоведении прежде всего называют три литературных течения (в период с 1890 по 1917гг.), составившие основу модернизма как литературного направления: символизм, акмеизм и футуризм.

Истоки русского модернизма в умонастроении декаданса, крушении классической традиции, отказе от рационализма, в субъективном самоуглублении, пессимизме и нигилизме. Примером борьбы с традициями предстает объединение различных новых течений и направлений в искусстве начала XX века под общим названием «футуристов», для которых был характерен пересмотр оснований творчества, идеализация знака, отрицание и т.д. Футуризм самое крайнее по эстетическому радикализму интернациональное литературное явление (от латинского «футур» – будущее). Возникло в Италии, но одновременно и в России. Русский футуризм авангардное направление. Этим термином обозначены группы российских поэтов, писателей и художников, со свойственной

им анархичностью мировоззрения; бунтом против сложившихся норм стихотворной речи, поиском новой ритмики, рифмы; ориентацией на лозунг, плакатность; создание своего особого «заумного» языка (В. Хлебников, Вл. Маяковский, А. Кручёных, В. Каменский, Д. Бурлюк, Б. Лившиц и др.).

В.В. Маяковский – это поэт, в творчестве которого получил развитие целый комплекс тем и мотивов, напрямую соотносящихся с эстетикой и поэтикой футуризма и русского литературного авангарда в целом. Нельзя не отметить, что художественные традиции Маяковского были продолжены поэтами многих стран мира. Поэзия гениального поэта всегда была в центре внимания его современников, которые относились к творчеству поэта по-разному: то восторгались, то оскверняли. Из современных зарубежных ученых-исследователей XXI века отметим некоторых, например: Бронислава Горба, Карла Кантора, Бенгта Янгфельдта, Джованни Спендаля, Э. Хинтибидзе, Н. Кокосадзе, Н. Циталашвили и др.

Во многом трагическая и кризисная, революционная по духу, поэма В. Маяковского «Про это» является ключевым этапом в творческой эволюции поэта, произведением неиссякаемого авторского темперамента и смелого словесного материала. «Про это» отличается сложной сюжетной и речевой организацией. Это сбивчивый рассказ о муках любви, переводящий биографические факты в фантастические и гиперболические планы. Это, с одной стороны, научная фантастика, полная аллегориями-превращениями, с другой – конкретное описание повседневности быта и чувств с традиционной маяковской обидой, ревностью, ненавистью и страданием, доведёнными до апогея, а затем исчезающими в никуда, плавно переходящие опять в фантастически счастливый, вынужденный конец. Сложная для чтения, она даже была не всеми понята и принята. Эта новая поэма, написанная в феврале 1923-го, отразила психологию поражения любви в смертельном поединке с её безжалостным врагом, по понятиям поэта, грозным мещанским бытом, который всё же для него не неповский дом с едой (вспомним его же ананасы, рябчиков), геранью и канарейками, а больше повседневное окружение его любимой: знакомые, друзья-соперники, они же главные раздражители, препятствие на пути любви поэта (как ярко проявляется в этом мужской характер, прошедший начальный этап формирования на Кавказе, в Грузии).

Художественный текст поэмы – реальная единица общения, сложное, многослойное образование, объединяющее все сведения о языке, речи автора, их стилистической специфике. «Анализ лингвистических единиц текста (фонологических, морфологических, лексических, синтаксических – в их взаимосвязях и отношениях на синхронном уровне языка) объединяют под единым общим названием лингвистический анализ (Мухин 1976:



187)”. “Стилистическая специфика текста зависит от многих моментов: структуры речи произведения (от какого лица ведётся повествование – первого, второго или третьего), от количества участников (монолог, диалог, полилог), от формы выражения принадлежности речи (прямая, косвенная, виды чужой речи), от характера связи самостоятельных частей текста (цепная, параллельная, присоединительная связь), от типа речи или конкретных функций текста (описание, повествование, рассуждение), от функционально – стилевой принадлежности текста (разговорный или книжный, научный, официально-деловой, публицистический, стиль художественной литературы – стихотворная или прозаическая форма), от разновидности изобразительно-выразительных средств (тропы, фигуры речи), от индивидуально-авторской манеры письма, авторского стиля, абзацного членения и других факторов (Солганик 2000: 3)”. Исходя из вышеперечисленных задач стилистики текста каждый исследователь конкретного текста намечает круг исследуемых вопросов, определяет композицию работы.

В композиционно-синтаксическом плане текст «Про это» представляет собой цельное художественное произведение стихотворной формы, поэму и состоит из пролога, двух частей, заключения. Первая часть «Баллада Редингской тюрьмы» делится на 11 глав, вторая «Ночь под Рождество» – на 23. Заключение, полусутильное «Прощение на имя.....» содержит символические главы – обращения, просьбы: «Вера», «Надежда», «Любовь». И если в основной части присутствует так называемый лирический герой, несущий в себе реальные черты автора (о чём несомненно говорят многие детали поэмы), мятущийся, страдающий, мучимый неудовлетворённой любовью, то в прологе и заключении он и автор – одно лицо. Всё действие, описанное в поэме, происходит в сознании лирического героя, как смена его чувственных, образных ассоциаций, а не реально происходящих. Отсюда эта, свойственная литературному стилю поэта гротескность и фантастичность повествования, крутые повороты и экстремальность событий. Всё содержание пронизано скорбью, негодованием поэта, трагическим криком его больной любовью души, но оформляется, несмотря на это глубоко оптимистичным ораторским тоном автора.

Во вступлении к поэме звучит вопрос – полуназвание «Про что – про это?», как неоспоримое доказательство всеобъемлющей вселенской любви, присутствующей в жизни почти каждого человека. Это поэма – исповедь. Ее источник – убийственная угроза разрыва с любимой. Тема, о которой хотел всё время говорить поэт, была перепета им самим много раз. Он сам уже кружил в ней поэтической белкой и хотел кружиться опять. От слова к слову, от строчки к строчке мы видим, как к концу вступления усиливается накал страсти поэта, чувствуем, оболочка лироэпического повествования может быть прорвана естественным, прямым, напористым, так характерным для

Маяковского стилем языка: “*Эта тема ножом подступила к горлу*” (следует обратить внимание на беспредложную форму “ножом,” так характерную для стиля поэта, вместо распространённой нормированнойпредложной “с ножом”, Маяковский часто прибегает к приёму опущения предлогов, тем самым заменяя онаречивание существительных с предложениями).

Структурный тип речи поэмы, т.е. от кого и какого лица передаётся текст, имеет большое значение для выражения предельной ясности пересказа, точности выражения чувств, создания интриги интереса для читателя. Начинается поэма изложением от первого лица, т.к. во вступлении герой-автор, отсюда выбор грамматических форм частей речи: первого лица единственного числа глаголы (“кружил”, “хочу кружиться”); личное местоимение первого лица единственного числа (я); форма второго лица глаголов со значением первого обобщённого с присоединительной связью строк (“и глядишь, и идёшь,..”), форма дательного падежа местоимения в функции косвенного дополнения, указывающая на адресата действия – автора («Эта тема ко мне заявила гневная,..»), форма притяжательного местоимения винительного падежа в функции согласованного определения (“*в моё еждневное*”), существительное «гигант» с явным намёком на личность и фигуру автора. В остальных главах автор передоверяет функцию главного лица лирическому герою – «Он», второй героине – «Она», тут же, оговариваясь, даёт понять:

Страшно то,  
что он» – это я,  
и то, что «она» –  
моя.

Следовательно, отождествляя себя с лирическим героем, автор продолжает «говорить» от собственного, первого лица, что с ним происходит, что он ощущает, думает, при этом излагает всё о своём свойственным ему языком, как бы стилизует себя, а не героя, сам же и оценивает, комментирует происходящее. В поэме авторская речь представлена как речь рассказчика, оценивающего ситуацию и героев, как речь–размышление, стилизованная под автора.

Чужая речь также передаётся в поэме речью кухарки, родни и т.д. глаголами в форме повелительного наклонения, именами существительными, местоимениями: «*...прикажет: – Скреби!-» «Отныне гляди на меня!*» «*Подать дней удила!*» «*- Кого? Владим Владимыч?! А!-» «- Володя! На рождество! Вот радость! Радость-то во!..-» «-Володя! Господи! Что это? В чём это?» «- Володя, родной, успокойся!-»* и в форме несобственно-прямой речи. Основная структурная форма речи поэмы – монолог автора (то прямой, то косвенный) и лирического героя. Однако в него, по мере надобности, вписывается диалог, для придания

динамики, живости, реальности повествованию. Итак, форма речи – монолог с элементами, вкраплениями диалога с постоянно возникающими то там, то тут сопутствующими обстановке людьми, знакомыми, родней, животными, предметами, ведь человек обитает в среде себеподобных, входит с ними в контакт. Монолог автора эмоциональный, взволнованный вплоть до заключительной части, чувства переполняют его, он делится своими тревожными мыслями с читателем и, как бы провоцирует его на односторонний диалог – размышление. Монолог лирического героя не прямой, скорей всего это также диалог с самим собой, с родными и близкими, с мнимым символическим персонажем рассуждение на наболевшую тему.

В плане функционально-смыслового типа речи и в зависимости от структурной основы анализируемый художественный текст поэмы представляет собой смешанную разновидность, нарративного (повествовательного) с дескриптивно (описательно) – объяснительными элементами: преобладающее в тексте гиперболизированное “сказочное” повествование перемежается рассуждением, описательными и комментирующими частями. В начале поэмы это рассуждение о теме, колоритное, образное перечисление всех её качеств, передаваемых автором именами прилагательными, в основном качественными, причастиями и их оборотами, описательными конструкциями: личная, мелкая, хитрая, гневная, близкая; перепетая не раз и не пять; вовек не износится; грозой раскидала людей и дела; пришла, остальные отгёрла; одна безраздельно стала близка; молитвой у Будды – «святая»; у негра водрит на хозяев нож – «дело чести»; придёт, позвонится с кухни – «вездесущая»; эта тема – *«Истина»*; *эта тема – «Красота»*; *затрясёт*; *посыпятся души из шкур*. В заключении, наоборот, рассуждение с элементами повествования о вере автора в счастливую жизнь, о его надежде быть не забытым, через его произведения быть “воскрешённым», и, конечно, опять о любви, настоящей, чистой, без фальши.

В тексте встречаем три вида связи между частями, строфами, строками: цепная связь с лексическим повтором, самый распространённый способ соединения, соответствует специфике мышления, особенностям соединения суждений. Встречаем и в описании, и в повествовании, и особенно в рассуждении:

Последняя самая эта секунда,  
секунда эта  
стала началом,  
началом  
невероятного гуда.  
Весь север гудел.  
Гудения мало.

В поэме мы встречаем параллельные связи в строфах с назывными предложениями и в сходных с ними по синтаксическому значению, характерных для описания, типах предложений. Яркий эмоциональный, экспрессивный характер создают параллельные связи с лексическим параллелизмом – анафорой (единоначалом). Иногда композиционно-синтаксический строй текста образуется анафорическими вопросительными предложениями или словосочетанием с указательным местоимением, отдельным словом и т.д. Благодаря их эмоциональному, экспрессивному характеру Маяковский часто использует, фактически во всём вступлении, параллельные анафорические связи. С помощью анафоры повторяемый член строф («Эта тема...») подвергается сильному смысловому выделению, подчёркивается логически и эмоционально

Эта тема сейчас и молитвой у Будды...

...

Эта тема придёт, калеку за локти...

...

Эта тема придёт, позвонится с кухни...

...

Эта тема азбуку тронет разбегом – ...

и т.д. во всём прологе поэмы (здесь показаны только анафорические начала строф).

Третий вид связи – присоединение – также встречаем в тексте Маяковского. При таком принципе построения фразы часть её в виде отдельной, дополнительной информации присоединяется к основному сообщению, создавая имитацию естественности, непринуждённости, раскованности и этим, очевидно, привлекает писателя:

С Невы не сводит глаз,  
продрог,  
стоит и ждёт –  
помогут.

Поэтом широко используется разговорно-обиходный стиль, грубая лексика, бранные выражения для создания соответствующего колоритного фона в описании, своеобразия речи автора, лирического героя, своеобразия рифмы. В тексте много разговорной лексики, просторечных слов и выражений: *“по всем жильям”* (ср., *“жилам”*); *“обволокнувших глаз”* (*“покрытых поволокой, прикрытых чем-то, невидящих”*); *“тогдашнее”* (*“того времени, давнишнее, прошедшее”*); *“к ихней...касте”*; *“в ихний быт”* (*“их”*); *“по глуби”* (*“по глубине”*); *“слова материшины”*; *“Чёртова ванна!”* (*ругани нецензурными словами, «по матери»*); *“мать твою разнеп”* (*то же*); *“Давно посетителям осточертело...”* (*«надоело»*); *“Не пойдём.*

*Дудки! Мы – проститутки.*” Ярковыраженный разговорный характер имеет синтаксический строй отдельных частей текста, строф. Короткие предложения передают динамику, быстрый темп речи. Просторечная лексика не портит язык, напротив, делает его ярким, выразительным, запоминающимся, колоритным. Эта речь по-своему экспрессивная, самобытная, и в то же время насыщенная народными образами и изречениями в авторской интерпретации: *“В череп мысль вдолби!»* *“... и не тронулась быта кобыла.”* *“На вещи надела столетняя пыль.”* *“А только из песни – ни слова не выкинуть.”* *“Не праздной труса!”* Многие авторские выражения из поэмы стали крылатыми: *“Для ваших оставьте помоев ушат.”* *“Понюхай порох.”* *“Но за что ни лечь – смерть есть смерть.”* *“Страшно – не любить, ужас – не сметь.”* *“В конце концов – всему конец.”*

Почти во всех строфах наблюдаем выразительную эллиптическую конструкцию предложений (без глаголов-сказуемых). Казалось бы, надо наоборот: короткие предложения сказуемого типа (их также достаточно в тексте) создают быструю смену действий, тем самым активизируют повествование или описание. Но у Маяковского неполные предложения, предложения подлежащего типа, эллиптические конструкции создают стремительность, как в кинематографе монтаж, быструю смену картин, которые «рисует» перед читателем автор: *“сам художник, сам же выбирает колор!”*

- Было – суббота...  
под воскресенье...  
Окорочок...  
Хочу, чтоб дешево...  
Как вдарит кто-то!..  
Землетрясение...  
Ноге горячо...  
Ходун – подошва!.. –

Просторечный материал – одна из важнейших стилистических красок большинства писателей, без него текст произведения становится тусклым, бледным, невыразительным, чёрно-белым. Но это не о Маяковском! Автор со столь радужным душевным складом создаёт оригинальные, насыщенные по своей окраске тексты!

Для усиления экспрессивности поэтом применяются излюбленные изобразительно – выразительные средства: метафорические сравнения (*“кружил поэтической белкой”*, *“- А – недоступней Казбека”*, *“идёшь знаменосцем”*, *“сгинет шапчонкой гриба”*, *“мясом дьямьсь”*, *“барабаны улиц”*, *“отмеряет шаги секундантом”*, *“Вселенная вся как будто в бинокле”*, *“легла Мясницкая миниатюрой кости слоновой”*; в форме метафорических сочетаний с приложением-эпитетом (*«вором-ветром»*, *“спаситель-любовь”*, *“медведь-коммунист”*, *“дом-погремушку”*, *“Винто-*

вки-шишки”, “подушке-льдине”, “подушка-плот”, “подушка-лёд”, “льдышка-плот”, “ангелочки-горнисты”, “груды-горы”, “ковчегом – ков-шом”, “любви-служанки”. «В зависимости от семантики компонентов такие сочетания “делятся на несколько групп, в которых определяемое слово и приложение могут выражать соответственно: конкретное понятие и название лица (солнце-художник), отвлечённое понятие и название лица (судьба – мачеха) и др.» (Каджая 2006: 81). У Маяковского встречаем много подобных словосочетаний, которые можно классифицировать как: название лица и конкретное понятие («вором-ветром»), название лица и отвлечённое понятие (“спаситель-любовь”), отвлечённое понятие и название лица (“любви-служанки”, время-доктор), одушевлённое существительное и отвлечённое понятие (“медведь-коммунист”), название лица и название лица (“ангелочки-горнисты”), конкретное понятие и конкретное понятие (“груды-горы”). В подобных метафорических словосочетаниях с приложением поэт находит наиболее краткий путь наиболее выразительного иносказания, двойной удар метафорой! Мысль не сосредотачивается лишь на одной характеристике, которую несёт приложение, «...воображению рисуется законченная цельная ситуация, проецируемая на другую. Взаимодействие исходных структур, отражающих эти ситуации, проявляется в том, что любое слово высказывания, испытывая на себе его результаты, как бы мерцает двойным смыслом» (Каджая 2006: 82).

Другим, весьма распространённым способом метафоризации является форма имени существительного в творительном падеже при глаголе-предикате метафорического высказывания («...и грустью ранься!» “Да небо по-прежнему лирикой звездится”. «Небо воздушными скрепами вышил». “Тянет инстинктом семейная норка”; «...выситя веками мастерская человечьих воскрешений». «...их шорох тишью стёрт весь». «...реву батареей пушечной». «Гляделся в льдину – бритвой луча...» «Паучьих волос не расчешешь колом.» «Домами оскалила скалы далёкость.» «...легла Мясницкая миниатюрой кости слоновою.» «Мачт крестами на буре распластан,..»).

Единичны у Маяковского случаи сравнения, осложнённого инверсией (“звезящий мячище точно”); больше находим олицетворения («Буря басит – «; “Эта тема пришла, остальные оттерла.” “Окаменели сирен-ные рокоты.” “...слово ползёт.” “...тополи сорвались с мест, пошли, затопали.”).

Важнейшую роль в художественной речи играют фигуры и тропы, создающие иносказательную образность текста. У Маяковского «железная» олицетворяющая, овеществляющая метафора, в которой «... обнаруживаются типологически сходные с художественным текстом черты, поскольку она, как и художественный текст, создаётся с расчётом на форму своего выражения. Поэтому метафора рассматривается как одно из средств построения художественного (поэтического) текста, имеющее

принципиально одинаковые с ним структуру и уровни» (Каджая 2006: 16). “Солнце ночь потопы высушило жаром”. “Может я стихами выхлебаю дни”. “Посмотрела, скривясь, в моё ежедневное и грозой раскидала людей и дела”. “Небо воздушными скрепами вышил”. “Мне лапы дырявит голоса нож”. “Из облака вызрела лунная дынка”. Метафорой – описанием звукоподражающим эффектом, повтором отдельных согласных – приёмом аллитерации; форм и слов -тавтограммой поэт достигает точной и выразительной передачи сцен повседневного банального быта:

Горлань горланья,  
оранья орло  
ко мне доплеталось пьяное допьяна.  
...  
...пришёл звенеть в звонок.

У Маяковского мы можем выделить одночленные, двучленные и даже многочленные по составу метафоры: «дни улыбаются»; «мачт корабельных щетина»; «мозги шевелят адресами»; «небо по-прежнему лирикой звездится»; «легла Мясницкая миниатюрой кости слоновой»; “Только строчками в солнце песня рябит.”

Очень выразительны и функциональны в поэме повторы, используемые Маяковским для многих целей: как средство создания нужного темпа речи (то замедляет темп, то ускоряет его, нагнетает, подчёркивает действие); для создания эффекта протяжённости во времени; выражения затихания, замедления процесса, исчезновения; выражения привлечения внимания, мольбы; для создания рифмы; для большей экспрессии:

Лапой гребу –  
плохое весло.  
Мост сжимается.  
Невским течением  
меня несло,  
несло и несло.  
...  
Буря басит –  
не осилить вовек.  
Спасите! Спасите! Спасите! Спасите!

Для большей экспрессии часто употребляются в тексте, т. н. «визитная карточка» поэта Маяковского, известные всем авторские новообразования – неологизмы, окказионализмы, проявляющие себя:

1. В семантике (“под луковкой” – ср., “под куполом”; “вострит... нож” – “точит, готовит”, но ср., “навострил уши”; “скрипит”, т.е.

“пишет”; “Скреби!” – “пиши”, “омолнили телефон” – “осветили”, “дребезгою звоночной” – “звонками”; прилагательные “троглодитских”, “троглодитчье” – в значении “древних времён, динозавровых чудищ”; “зеркалось в железе” – “отражаюсь, как в зеркале, в железе”; “В телефоны бабахать!” – “звонить”; “взмедведиться” – “привидеться”, “представиться”; «щерясь» – «оскаливаясь, огрызаясь»; «исчоканы» – «избиты частым употреблением»; «сдвинут воды задеваньем» от глагола «задеть» – «касанием»; «процыганенном» – «хорошо известном, часто используемом, старом»; «непревзойдимо жёлт», в значении превосходной степени цвета («очень жёлт»).

2. В словообразовании: у Маяковского любое слово морфологически может быть именем существительным: «сыпало дребезгою звоночной»; по аналогии образования от разных частей речи, в том числе от наречий: “нынчести” – “современности, реальности, ежедневности” от “нынче”; “жданья” – ср., “ожиданья”; “тщенье – ср., “тщетность”; существительные от глаголов добавлением суффикса “-л-(о)” – «...оранья орло...». Субстантивация может также выражаться синтаксически: «Я своё, земное, не дожил, на земле своё не долюбил.» «...смотрела, кривясь, в мое ежедневное», «Нынче недолюбленное наверстаем...»; и наоборот, образование наречия от существительных: «то вызвоня лирово»; поэт образует дееричастие «над землёй знаменя» от существительного «знамя»; к основе слов Маяковский добавляет различные аффиксы, такое словообразование протекает как внутри одного класса, так и между разными классами слов, интересен способ образования притяжательных прилагательных – к основе присоединяется непродуктивный суффикс: “квартирошным” – ср., «квартирным»; “обволокнутых” – “объятых, покрытых, полных мольбой”; притяжательные прилагательные поэта на особом положении, часто им употребляемые, они способствуют персонификации: “медведьинским братом” – ср., “медвежьим”; “домовых камней” – ср., “домашних”; “горлань горланья” и т.д. Маяковский как бы невольно восстанавливает старорусскую традицию (типа “Киев град”): “зверин лязг”, “домовых камней”, «к стёклам ламповым», «троглодитчьею рожки». Здесь притяжательное прилагательное обуславливает употребление существительного в значении особи. Поэтому в тексте встречается много притяжательных прилагательных на “-ий”, «-ов», «-ин», определяющих не только вещи, но и людей, животных: «барышнин глаз», «поэтовы ключья», «человечьи ленты», «рабьим вбито», «неси исполкомово», «ущелья кремлёвы», «подоконничных камней»; иногда поэт употребляет даже два суффикса притяжательности сразу “на медведьево”. Конечно же, «коньком» поэта является глагол. «Сбору себя», – «соберу себя», здесь использована архаичная неполногласная форма в отличие от современной русской. Эта перестановка звуков ещё одна замечательная черта в словообразовании



Маяковского, которая роднит его с древним языком, где такая «перестановка» – результат исторических изменений дифтонгических сочетаний. Поэт образует глаголы от исторических глаголов, и от имён, наречий, от глагольных междометий и звукоподражаний: «изросшие», «день истемнила, в темень»; «затрубадурила», «размедведил», «взмедведиться», «любезностями медоветь», «не христарадничать», «струны тенькают» от «теньк»; в поэме есть группа глаголов, образованных от существительных, часто в сочетании с исходными же существительными или параллельно: «звездится» и «небесная звезда»; «омолнили телефон» и «молния телом забегала». Многочисленны и продуктивны в тексте поэмы случаи наращенной приставки на обычную форму слова: истемнила, исхлопать, вплесниться, доплеталось. У Маяковского возможны два варианта: префиксация бесприставочного глагола и префиксация неглагола («Вечер зубцы стенные выкаймил.» «Ёлками зарождествели»). В обоих случаях получаем приставочный глагол со стилистической нагрузкой. Этот способ не очень продуктивен в современном русском языке, но Маяковский таким образом создаёт новые, яркие, выразительные образы, ср. также «кисти раскистены» от «раскистенный», «испозолочено» от «позолоченный» – здесь принцип наслоения нескольких приставок как в современном разговорном – «понаследили», «понакрошили», «понаехали» (ср., в древнерусском «изувечились», «изуверились») наращение стало возможно из-за стирания первой приставкой своих свойств, например: «изыздевалось». Маяковский тем самым как бы заново создаёт сложное слово, на основе забытого «простого» в современном языке. Находим отприлагательные существительные «далёкость», «мёртвость»,.. и по аналогии образования от существительных – «звёздность»; существительные: «звездь», «загробь», «горлань» – «горлань горланья», «ёжь» – «ёжьёю кожи» – это образование новых слов женского рода, с основой на мягкий согласный. Поэт берёт за основу действие или признак, вытесняет привычные суффиксы и получает: «целость» – «челюстей целостью» и т.д.

Маяковский образует большое количество сложных прилагательных от существительных и других частей речи. Причина, очевидно, ритмических особенностях стиха, а также в стремлении «ограндиозить», выражаясь его же стилем, образы, однако необычность и новизна их только семантическая: «хоть один сердцецелудый», «обметят спяцелобых»; «торжеством яркоогним», «красношёлкий огонь»; «под его огнепёрым крылом» – «цвета огня, красным, пурпурным». Необходимо также отметить случаи образования сложных имен собственных от географических названий и отвлечённых существительных, например: «Грен-лап-люб-ландия» – ср., «Гренландия», «Лапландия» плюс – вечное возвращение к основной теме – «любовь», связанные с ней переживания, как проявление внутреннего психологизма!

Нововведения в категории рода немногочисленны, Маяковский обычно оставляет существительным род, присущий им в общеупотребительном языке, хотя иногда, меняя суффиксы, окончанияявляет на форму рода: «*простыня- простынь*», «... *ко мне доплеталась пьяное допьян*». Их употребление обычно подчинено рифме и служит её созданию.

3. В необычной, свойственной только стилю поэта, сочетаемости слов и употреблении грамматических форм: «*спаситель-любовь*» (несогласованность в роде приложения, мужск.-женск.); «*умру поя*» (подобная форма деепричастия настоящего времени не употребляется, означает «во время пения»); «*горем старяц*» (краткая форма причастия действительного залога настоящего времени от полной – «старящий»; ср. возвратная форма «горем старящийся» или с формой деепричастия «от горя состарившись», с прилагательным «от горя старый»); «*юней*» (форма простой сравнительной степени прилагательного «юный», обычно не употребляется, ср. с составной формой «более юный»); возвратная форма глагола «*позвонится с кухни*» вместо «позвонит»; «*лаплю*» – «лапаю», «трогаю руками»; «*дынка*» с твёрдым «н» вместо «дынька»; «*непревзойдимо*»-«непревзойдённо»; «*стрезвел*» – «протрезвел»; «*ударит*» вместо «ударит»; «*жданья*» в значении «ожиданья» и др.

Маяковский в процессе словотворчества также меняет обычные соотношения абстрактных и конкретных значений слов присоединением суффиксов, характерных той или иной семантической группе. При этом слова отвлечённые овеществляются или оживают. Наблюдаются присоединения увеличительных суффиксов к отвлечённым а также к конкретным существительным («*звоночище*», «*кровища*», «*шерстища*», «*мордища*», «*лапища*»), что придаёт речи фамильярную окраску, а отсюда и экспрессию; присоединение уменьшительных суффиксов происходит по тем же принципам («*звоночинки*», «*пылинки*», «*газетина*») и также служат материализации понятий.

Немногочисленными в тексте поэмы являются собирательные слова среднего рода с суффиксом -ье, отчасти просторечной и даже пренебрежительной окраски: «*гостьё, дверьё*»; отвлечённое имя существительное – «*бесшабашье*»; отлагольные имена существительные «*хлопанье, карканье, узнавание, презрение*»; и здесь же полное эмоций, доброты, любви слово с аналогичным суффиксом, но иной экспрессией: «*зверьё*», как «*братья наши меньшие*»; известно любовное отношение Маяковского к собакам, его стихи, посвящённые им; да и он сам имел честь при жизни удостоится клички «Щен».

В тексте находим один единственный пример противоречивого своей семантикой словосочетания, своего рода оксюморона, на фоне стольких метафор, сравнений, олицетворений эпитетов, гипербол, аллегорий и др. средств, «*опустошённая лёгкость*»:

Будь проклята,  
опустошённая лёгкость!  
Домами оскалила скалы далёкость.

Основной вывод, к которому приходят исследователи языка Маяковского, заключается в том, что словообразования поэта, даже самые смелые и необычные, находят аналогии в живой разговорной речи, в просторечии, либо в богатейшем языке народной поэзии. Однако, толчком к их созданию, источником их воплощения в жизнь, «питания», наполнения энергией являются выявленные, видимые и невыявленные, скрытые способности автора – свойства его души.

В анализ стихотворных произведений входит и изучение метрических, фонетических особенностей текста (рифмы, темпа и т.п.). Стихи Маяковского, его знаменитая «лесенка» – синтаксически разобщённые части, соединяющиеся только семантически, дополняющие друг друга лексическим значением, не акцентирующие на грамматические формы, несущие большую логическую, экспрессивную нагрузку, работающие на рифму «телеграфного» стиха Маяковского, являются результатом намеренного разрыва, утери синтаксической связи между словами в предложении, высказывании. Обычная синтаксическая связь «примыкание» у поэта преобразована в «обособление», обычное синтаксическое целое делится на несколько отдельных целых. Это выражается в употреблении подлежащего типа предложений, нескольких подряд, как нераспространённых, так и с определениями для передачи художественного фона, обстановки, места, деталей сюжета. Фактически это двойной, тройной и т.д. (в зависимости от количества назывных предложений подлежащего типа) «именительный подлежащего» в стихотворном тексте (ср., «традиция» удвоенных падежей, например: двойной винительный и т.п. в старославянском и древнерусском языках).

Лубянский проезд.  
Водопьяный.  
Вид  
вот.  
Вот  
фон.  
В постели она.  
Она лежит.  
Он.  
На столе телефон.

Что касается фразеологических выражений, сращений они также являются неотделимой частью текста поэмы и представлены уже из-

вестными народными, а также авторскими новообразованиями. Слова во фразеологизмах Маяковского часто становятся живыми, полноценными по своей семантике, что способствует переигрыванию смысла выражения; оно тоже рождается заново, как если бы ему сшили новую одежду. А происходит подобное либо заменой компонента фразеологического выражения, либо употреблением его в своём основном, прямом значении. Маяковский как бы «вливает в него новую кровь», чтобы заблестело оно ярче и с большей силой:

В этой теме,  
и личной,  
и мелкой,  
перепетой не раз  
и не пять... ;

а нужно было «по правилам»: «...не раз и не двадцать пять...». Нововведением здесь является подмена части фразеологизма. Или в поэме: «- *Подать дней удила!* – ” В обычном употреблении имеем: «Закусив дней удила.» То же наблюдаем в обыгранном автором «*быта кобыла*»:

Не бьют –  
и не тронулась быта кобыла.  
...  
Слова об лоб  
и в тарелку –  
горохом.

Ср., «Как об стенку горох.» То есть в подобных случаях с явным намёком на фразеологизм происходит подмена его части.

У Маяковского в тексте поэмы «Про это « наблюдаем разнообразие рифм. Однако, надо отметить, ему ближе неточная, смещённая созвучием влево от ударного гласного, глубокая рифма, т. наз. “маяковская” рифма: «*интеллигентчики – достали свечки*», есть она и в поэме: “*комсомольцем – молится*”. Вообще же поэт любитель свободного созвучия. Рифмы Маяковского часто несогласованны, они складываются на основе созвучия согласных звуков. Поэтому, прибегая к аллитерации, созвучию групп согласных, которые отвечают за смысл, а не мелодику речи (т.к. они не произносятся нараспев, в отличие от гласных), Маяковский тем самым подчёркивает наиболее важные для него слова: “*калибра – выбрил*” (*клбр-вбрл*); “*урча, вы – курчавой*” (*рчв-крчв*); “*место – семейство*” (*мст-смств*).

У поэта рифма часто даёт сопоставление смыслов, парность рифм ставится в зависимость от игры антитез: “*спокойствия мерами – милиционеррами*”;

Со стенки  
на город разросшийся  
Бёклин  
Москвой расставил «Остров мёртвых».

Рифма и смысл – комплекс, который у Маяковского неотрывен от другого комплекса – рифмы и образа. Случается у Маяковского и опыт поначалу каламбурной, составной рифмы: “*расплачусь*” – “*расплачусь*”; “*последок – Любвишка наседок!*”; “*две – медв-е-е-е-е*”; “*Ну – кося! – Наззз-ю-ззюкался!*”. Какой-нибудь веселый фокус-покус в стихе Маяковского вырастает до осмысленной метафоры – образа: “*я боком – у Блока*”.

Как нам известно, Маяковский писал «Про это» на пределе своей эмоциональной напряжённости, страдания. Поэтому организация речи, её ритм, рифма должны были соответствовать эмоциям, психологическому состоянию поэта, т. е. резко повышается интонационная нагрузка рифмы, в рифму ставится слово наиболее интонационно значимое. таким образом, рифма, естественно, приобретает у Маяковского новую, яркую эмоциональную окраску, значение, звучит с новой выразительностью. Часто на конец строки поэтом стягиваются «важные» слова, обращения, обрывки фраз и т.д.: “*Взвесьте! – «Известий»*”; “*плот – «Он вот!!!»*”; “*Не покинь! – о быки*”; “*Разве это осилите?! – Спасите! Спасите!*”

Крайне редко встречается неточная разноударная рифма, в которой ударные гласные не совпадают. Например, у В. Маяковского: “*комсомольцем – пялится*”; “*темнота – В чём это?*”; “*отчего – рабочего*”.

Маяковский освободил русскую рифму, «далзелёный свет» неточной рифме, часто глубокой, построенной на приблизительном созвучии концов строк: “*из рук вон – телефон*”; “*аппарат – пора*” (усечённая рифма); “*по железкам – плеском*”; “*вид я – ледовитые*”; “*по-детски-Кузнецкий*”; “*трясется-солнце*”, “*полощет-площадь*”.

В.В. Маяковский был тонким лириком, необычайно одарённым стилистом, выдающимся новатором стихотворчества. Он добился того, что каждое его слово становится для поколений читателей значимым, весомым, рифма необычайной, запоминающейся, не перестающей удивлять своей самобытностью, оригинальностью. Современный интерес к поэзии писателя, при котором на разных уровнях исследуются и находятся моменты, причины, предпосылки проявления и влияния его личности, характера на творческий процесс, думается, является ценным и полезным в теоретическом и практическом плане для более верного, глубокого понимания и изучения наследия великого поэта В.В. Маяковского последующими поколениями филологов.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Каджая 2006:** Каджая Н. *Метафорические производные высказывания в художественном тексте*. Кутаиси: Издательский центр, 2006.

**Маяковский 1970:** Маяковский В.В. *Сочинение* в трёх томах. М.: «Правда», 1970.

**Маяковский 1988:** Маяковский В.В. *Сочинения* в двух томах. Том второй. Поэмы. Пьесы. Проза. Москва: «Правда», 1988.

**Мухин 1976:** Мухин А.М. *Лингвистический анализ. Теоретические и методологические проблемы*. Ленинград: «Наука». Ленинградское отделение, 1976.

**Солганик 2000:** Солганик Г.Я. *Стилистика текста. Учебное пособие*. Второе издание. Москва: «Флинта», 2000.

## TAMAR SHARABIDZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### For An Avant-garde World Outlook Genesis in the Georgian Literature

The centuries-old Georgian literature of its own development in the literature direction was determined in 19th century. This was due in part to the political process – Georgia became under the Russian mentality space, in this area it was acquainted with European culture and fully involved in the process of the world literature; The influence of the literary process the Georgian poetry at the beginning of 20th century shared avant-garde trends of a small dose – mostly avant-garde idea expression method: 1) anagram; 2) palindrome; 3) pentagram; 4) Multiple repetition of the word get a new word; 5) different reading by moving the consonants. Avant-garde also established new forms: for poetry the highly musical content and minimal.

**Key words:** avant-garde, Georgian Literature.

## თამარ შარაბიძე

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### ავანგარდისტული მსოფლმხედველობის გენეზისისათვის ქართულ ლიტერატურაში

მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურა თავისი განვითარების მანძილზე ლიტერატურული მიმართულებით მხოლოდ მე-19 საუკუნის დასაწყისში განისაზღვრა. ეს განპირობებული იყო ნაწილობ-

რივ პოლიტიკური პროცესით – საქართველო მოექცა რუსეთის სააზროვნო სივრცეში; ამ სივრცით იგი ეზიარა ევროპულ კულტურას და სრულყოფილად ჩაება მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში; თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ყოველგვარი ლიტერატურული ტენდენცია მისაღები იყო ქართული კულტურისათვის. ლიტერატურული გავლენის პროცესის წყალობით ქართულმა პოეზიამ მე-20 საუკუნის დასაწყისშიც მცირე დოზით გაიზიარა ავანგარდისტული ტენდენციები, ძირითადად – სათქმელის გამოხატვის ავანგარდისტული მეთოდები: 1) ანაგრამი; 2) პალინდრომი; 3) პანტოგრამი; 4) სიტყვის მრავალჯერადი გამეორებით ახალი სიტყვის მიღება; 5) თანხმოვანთა გადაადგილებით სხვადასხვაგვარი წაკითხვა. ავანგარდიზმმა დაამკვიდრა ახალი ფორმებიც: უაღრესად მუსიკალური ლექსი (როცა ტექსტის ან სიტყვის აზრი დაკარგულია მუსიკალურობის გამო) და მინიმალისტური (როცა ტექსტი შედგება რამდენიმე სიტყვისგან ან რამდენიმე წერიტი ნიშნისგან).

მინიმალისტური მხატვრული ტექსტი (პოეზია) ქართული მოდერნისტული დისკურსის ერთ-ერთ სახედ იქცა. ის მინიმალისტურ კლასიკურ ფორმებსაც ატარებს და ქართული შემოქმედებითი გენეტიკის ნიშნებსაც. მინიმალიზმი განისაზღვრება შემდეგი მიზეზ-მახასიათებლებით: 1) მთლიანი ლექსიდან უმეტეს შემთხვევაში გამახსოვრდება ცალკეული სტროფები ან სიტყვები, რაც ყველაზე მთავარი და ემოციურია ლექსში; 2) მოკლე ტექსტი გაძლევს შესაძლებლობას, განავითარო სურათი და გაესაუბრო თავად პოეტს; 3) მიიღო არა მზამზარეული, არამედ თავად აამოქმედო გონება. მინიმალისტური პოეზიის ნიმუშები – ვექტორული, ფესტური, ვაკუუმური, არქიტექტორული, ცხრილებით, სქემებით და საგნებით გამოხატული ლექსები – არ არის ტრადიციული ქართული ლექსისათვის; გვხვდება მხოლოდ ზოგიერთი ნიმუში ან ზოგიერთი ფორმის ტრადიციულ ლექსთან შერწყმის მაგალითები. ამასთანავე ამ ლექსებში იკვეთება ისტორიულად ქართული შემოქმედებითი დისკურსისათვის დამახასიათებელი ხაზგასმული არტისტულობა.

ზომოთჩამოთვლილი მახასიათებლები ზოგადად გაიზიარა ქართულმა მოდერნიზმმა, მაგრამ განსაკუთრებულად გამოკვეთილად ის ფუტურისტული მოძრაობის ქართულ ანალოგებში გამოვლინდა 1922 წლიდან. ფუტურიზმი საქართველოში განვითარდა რუს ფუტურისტთა ზეგავლენით, რომლებიც 1917 წლის რევოლუციამ ქვეყნის სხვადასხვა მხარეში დაფანტა. რამდენიმე მათგანმა (ი. ზდანევიჩმა, ი. ტერენტიევმა, ა. კრუჩონიხინმა) თავი შეაფარა საქართველოს და აქ ჩამოაყალიბა ჯგუფი „41“. ქართველი ფუტურისტები ლიტერატურულ ასპარეზზე

გამოვიდნენ 1922 წელს, მათ გამართეს ლიტერატურული საღამოც და გამოაქვეყნეს მანიფესტიც, სახელწოდებით – „საქართველო-ფენიქსი“. მანიფესტს ხელს აწერდნენ: ნიკოლოზ ჩაჩავა, აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟღენტი, სიმონ ჩიქოვანი, პავლო ნოზაძე და სხვ. მოგვიანებით მათ შეუერთდნენ: ნიკოლოზ შენგელაია, ჟანგო ლოლობერიძე, ბიძინა აბულაძე, შალვა აღსაზიშვილი; მხატვრები: ირაკლი გამრეკელი, ბენო გორდეზიანი. ქართველი ფუტურისტები გამოსცემდნენ ჟურნალებს: „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ (1924), „ლიტერატურა და სხვა“ (1924-1925), „მემარცხენეობა“ (1927-1928), გაზეთს – „დროული“ (1925-1926).

ქართველმა ფუტურისტებმა უაღრესად გამომწვევი ლოზუნგები წამოაყენეს, გამოხატეს აგრესია გარე სამყაროსადმი, დაუპირისპირდნენ რეალისტურ-გამომსახველობით პრინციპს ხელოვნებაში – „ნივთი, ფოტოგრაფიულად ასახული, არის ავადმყოფობა, რომელსაც ვებრძვით, როგორც გადამდებ სენს (ბენო გორდეზიანი), უარყვეს ტექსტის ლოგიკურობა, შინაარსობლივი გამართულობა, აზრის სიცხადე, უპირატესობა მიანიჭეს ინსტინქტს, მატერიალურ ფასეულობებს, ქვეცნობიერის შეცნობის სურვილს და აქედან გამომდინარე – სიტყვის ჟღერადობას. მათი აზრით, სწორედ ამ გზით ჩანვდება ადამიანი სამყაროს იდუმალ საწყისს. ფუტურისტულ ლექსებში ეს პრინციპები წინასწარგამიზნულად უკიდურესი ფორმით ვლინდება.

მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდისტული მოძრაობა მყისიერად შემოიჭრა კავკასიურ კულტურაში და ერთი შეხედვით არც იყო ტიპური ქართული ლიტერატურული ისტორიისათვის, მაინც მნიშვნელოვან და ანგარიშგასაწევ მოვლენად გაფორმდა, რადგან მან წარმოაჩინა სინამდვილისადმი განსხვავებული მიდგომა, ახალი პოეტური ფორმები, გამოხატვის საშუალებები და დაამკვიდრა კიდევ განახლებული სახით. ჩვენი მიზანია, არა ზოგადად 20-იანი წლების ავანგარდიზმის მიმოხილვა, არამედ იმ დანატოვარის წარმოჩენა, რომელიც შეერწყა ქართულ მოდერნისტულ ლექსს და მისგან განუყოფელი გახდა.

ზემოთჩამოთვლილი ტენდენციები და ახალი პოეტური ფორმები თვალსაჩინოა ერთ-ერთი პირველი სიმბოლისტის, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პოეზიის მეფედ აღიარებული პოეტის – გალაკტიონ ტაბიძის – შემოქმედებაში. ჩვენ ავანგარდისტულ ტენდენციებზე მხოლოდ მისი შემოქმედების ფარგლებში ვისაუბრებთ, მაგრამ აღვნიშნავთ, რომ მსგავსი ტენდენციები უხვად გვხვდება არა მხოლოდ სიმბოლისტურ, არამედ მოდერნიზმის სხვა მიმართულებებშიც. სათქმელის გამოხატვის ავანგარდისტულ მეთოდთაგან გალაკტი-



ონის შემოქმედებაში გამოვარჩევთ პანტოგრამს (სიტყვათა სხვადასხვაგვარი დაყოფის გამო ტექსტის სხვადასხვაგვარ წაკითხვას); ლექსის სათაურია „რა ცაა!“ „რა ცაა“ ერთმება სიტყვას – „რაცაა“, რომელიც აღნიშნავს „რაც არის“ და არ გამომდინარეობს „ცის“ სემანტიკიდან; მთლიანობაში ლექსი უაღრესად რითმულია და მიუხედავად სიმოკლისა, გამოირჩევა აზრის სიმკვეთრით, რაც პატრიოტული გრძნობის გამოხატვაში მდგომარეობს: „შეხედე, რა ცაა! – / ეს არის, რაცაა! / შეხედე, ამ მხარეს! – / ზღვით დილა გვახარებს! / შეხედე, რა ზღვაა! / ო, ეს ზღვა სულ სხვაა: / გულია, მინაა!.. / რა ცაა, რა ცაა! (გალაკტიონ ტაბიძე 1973: 487). ლექსი თავისი ბუნებით მინიმალისტურია.

პანტოგრამის გამოყენების მიზნით გალაკტიონი ახალ სიტყვებსაც ქმნის, რომელთა მნიშვნელობა არცაა ცხადი, მაგრამ ლექსს იმდენად უხდება, რომ მკითხველი მათ უცნობ სიტყვებად ვერ აღიქვამს. თავის ცნობილ ლექსში „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ გალაკტიონი წერს: „რა განძი გვექონია, / რა მხნე, რა მდიდარი, / ჟღერს ქვის ჰარმონია – / დარობს რამდი დარი“ (გალაკტიონ ტაბიძე 1973 : 491). პანტოგრამს ქმნის სიტყვები „რა მდიდარი“, ანუ როგორი მდიდარი, და „რამდი დარი“. „დარი“ კარგი ამინდია, ხოლო „რამდის“ ახსნა მხოლოდ ჟღერადობითაა შესაძლებელი. პანტოგრამით ამ შემთხვევაში იკვეთება არა

მინიმალისტური ტექსტის ერთ-ერთი ნიშანია ემოციის შესაქმნელად ბგერითი ნიშნების სათაურიდან გამომდინარე აღქმა. ამის მაგალითია ცნობილი პოეტის ანა ნიკონოვას ლექსის „კომბაინი“ (1971 წ.) –ტექსტი:

„ რ,  
რ.“

ორი „რ“ გამოხატულება უნდა იყოს კომბაინის ხმაურისა, ხოლო თავად ლექსი სათაურიდან გამომდინარე ემოციით უნდა აღიქვას. გალაკტიონის ლექსი „მატარებელი“, მართალია, მინიმალისტური პოეზიის ნიმუში არ არის, მაგრამ ზემოთდასახელებული ნიშანი მასში გამოყენებულია. მთელი ლექსი მატარებლის რხევის რითმშია შექმნილი; ამ რხევას ბგერითი ნიშნებიც ზუსტად ასახავს: „რა-რა-რა-რა, ძინ!“ მათი აღქმა უფრო თვალშისაცემია ლექსის მთლიანი ტექსტიდან:

ორთქმავალი სტვენს. შენ კითხულობ ტვენს.  
გადააგდე ის, გაიხედე წინ...  
ბუჩქს შარფივით ბოლს ორთქმავალი ჰვენს  
და გაისმის თან: რა-რა-რა-რა, ძინ  
(ტაბიძე 1973 : 368)

პალინდრომის (ერთნაირი წაკითხვა თავიდან და ბოლოდან) საუკეთესო ნიმუშია გალაკტიონის ლექსი „აი, რა მზის სიზმარია“:

აი, რა მზის სიზმარია,  
აირევი, ივერია...  
აი, დროშა, აშორდია,  
აერების სიბერეა.  
(ტაბიძე 1973 : 331)

ლექსის ყოველი სტროფი ერთნაირად იკითხება თავიდანაც და ბოლოდანაც. ლექსის შინაარსი არც ისე ნათელია, აქ მთავარ პლანზე ემოცია გამოდის, რაზედაც ლექსის სათაური – სიზმარი მოგვანიშნებს. სიზმარშიც მთავარი ემოციაა, რომლის ამოცნობაც სიტყვათა სემანტიკითაა შესაძლებელი. ემოციას ქმნის შემდეგი სიტყვები: აირევი, ივერია, დროშა. მწერალი შეფარვით მიგვანიშნებს საქართველოში მოსალოდნელ არეულობაზე, რომელიც შენიღბულია ისეთი აბსტრაქტულ-ირაციონალური მხატვრული სახით, როგორიცაა „მზის სიზმარი“.

მინიმალისტური პოეზიის მაგალითია გალაკტიონის კიდევ ერთი უსათაურო ლექსი შემოდგომაზე, რომელშიც მოკლე, ზოგჯერ ერთ სიტყვამდე შეკვეცილი ტექსტი მრავალწერტილით შესაძლებლობას გაძლევს, განავითარო სურათი, დაეუფლო იმ ემოციას, რომელსაც ავტორი სწორედ არგამოთქმით – თავშეკავებით გადმოსცემს:

ო, დღეს შემოდგომაა...  
შემოდგომა...  
სულს  
აღარ სურს არვინ...  
ნაზი ფერების კვდომად,  
ნაზო მერი,  
დაჰჭრი ლანდი ცისფერი...  
შემოდგომა  
შენს ბაგეებს მაგონებს...  
ვწუხვარ...  
მშვიდობით...  
მერი... (ტაბიძე 1973 : 123).

„შემოდგომა“ სამი წერტილით გამოხატავს იმ გარდამავალ განწყობას ბუნებაში, როცა სითბოს სიცივე ცვლის, მზეს ვ ნისლი, მხიარულ განწყობას – სევდიანი და კიდევ – ყველაფერი ის, რასაც მკითხველი

ნარმოიდგენს. „სულს აღარ სურს არავინ“ და სამი წერტილი გამოხატავს დიდ, მასშტაბურ იმედგაცრუებას, რომელსაც სიტყვები გააუბრალოებდა და განსაზღვრულობას შესძენდა. „დაჰქრი ლანდი ცისფერი“ და სამი წერტილი მიგვანიშნებს სატრფოს ზეციურ ბუნებაზე, რაც კვლავ არ გამოიხატება სიტყვით, რადგან ზეციურის გამოხატვა შეუძლებელია. „შემოდგომა შენს ბაგეებს მაგონებს“ და სამი წერტილი ქმნის იმ განწყობას, რომელმაც სატრფოს სევდითმოცული პიროვნება უნდა წარმოგვიდგინოს. „ვწუხვარ“ და სამი წერტილი, „მშვიდობით“ და სამი წერტილი, „მერი“ და სამი წერტილი გამოთხოვებაა სატრფოსთან, რომელიც კვლავ არ გამოითქმის სიტყვებით გრძნობის ტრანსცენდენტალურობის გამო. მინიმალიზმის ტენდენციები გალაკტიონთან განსხვავებულ სახეს იძენს. რჩება ზოგადად მინიმალისტური ტენდენცია, მაგრამ თავად ლექსი თავისი განვრცობის გამო აღარ არის მინიმალისტური.

ფუტურისტული ასახვის მცდელობად წარმოგვიდგება გალაკტიონის პოემა „ჯონ რიდი“, რომელშიაც სამყაროს ურბანისტულ ქაოსში აგრესიული და მეომარი ადამიანის ტიპი იკვეთება. რევოლუციის შემადრწუნებელი სურათები საშინელებათა ქაოსს ქმნის, რომელშიაც ადამიანი მთელი თავისი შეუბრალებლობით წარმოჩნდება. გამოყენებული რუსიციზმები: „მახორკა“, „გრუზოვიკი“, „ვინტოკები“, „სამოსუდები“, „ობივატელა“ ამძიმებს, აუხეშებს ტექსტს და კიდევ უფრო მიუღებელს ხდის მკითხველისათვის წარმოჩენილ რეალობას; სიტყვათა გამეორება: „დეჰეშა! დეჰეშა! დეჰეშა! რევოლუცია! რევოლუცია!“ – ძველი სამყაროს ნგრევის სტიქიურ სურათს წარმოგიდგენს, რომელშიაც არ იხატება ახლის უპირატესობა ძველზე. საყოველთაოდ მიღებული ნორმების, ფასეულობების, წარსულის მემკვიდრეობის, მორალისა და რელიგიის უგულვებელყოფა პოეტური ენობრივი ნორმების უარყოფასაც განაპირობებს და ამიტომაცაა გალაკტიონის ლექსი რუსიციზმებით, უხეში სიტყვებით, ხმოვანი მიბაძვებით (მატარებლის რახრახის) და საშინელებათა ფაქტების აღმწერი, ტრადიციული პოეზიისათვის მიუღებელი ლექსიკით გაჯერებული. პოემაში უხვად გამოყენებული მრავალწერტილი შესაძლებლობას ქმნის, თავად განავითარო ის საშინელი სურათი, რომლის აღწერაც პოეტის ენას უკვე აღარ ძალუძს თუნდაც უკიდურესი ფორმით. ფუტურიზმისთვის ესოდენ მიღებულ ფორმათა ლექსში შემოტანის მიზანი უნდა იყოს მწერლის ერთგვარი პროტესტი როგორც აღწერილი მოვლენებისადმი, ასევე ამ მოვლენების მადიდებლებისადმი.

ფორმისა და აგებულების თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა გალაკტიონის ლექსები – „დომინო“ (1916 წ.) და „კოსმიური

ორკესტრი“ (1026 წ.) მათში დინჯ თხრობსა და გაშლილ სტრიქონს ენაცვლება უაღრესად დინამიკური, მოკლე წინადადებებით, სულ სხვა რიტმული წყობითა და სულ სხვა ემოციური დატვირთვით შექმნილი ლექსი. თითოეული კუპლეტი განსხვავებულია ფორმით და ერთი შეხედვით არღვევს ლექსის მთლიანობას, მაგრამ საერთო ჯამში რითმის ამგვარი ცვალებადობა თავიდან გვაცილებს ლექსის მონოტონურობას, მრავალფეროვანსა და არტისტულს ხდის მას.

რა თქმა უნდა, ქართულ პოეზიაში გამოხატული ავანგარდისტული მხატვრული საშუალებები და ფორმები წარმოადგენენ პროტესტს სინამდვილის ასახვის ტრადიციული მეთოდისადმი და ხშირად – სინამდვილისადმიც. ტრადიციას რეალისტური პოეზია აგრძელებს, რომელიც ემყარება ძირძველ თემებსა და მხატვრული გამოსახვის საშუალებებს. XX საუკუნის ქართული რეალიზმიც დროთა შესაფერისად ახლდება და იცვლება, იღებს და ითვისებს ახალ ფორმებს, მაგრამ ისე, რომ საბჭოთა იდეოლოგიის პრინციპებიდან გამომდინარე, ფორმის თავისებურებამ მეთოდზე გავლენა ვერ მოახდინოს.

#### **დამოწმებანი:**

**ტაბიძე 1973:** ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

**TAMAR TSISTSISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Russian Modernist Press in Georgia**

During 1918-1919, the Red Terror-fled writers, artists, musicians and actors of Moscow and St. Petersburg found shelter in Georgia, establishing a strong, «creative colony». According to Grigol Robakidze, the «modernism preacher» of Georgia at the time, «Tiflis became the city of poets.»

Numerous Russian-speaking literary groups, art exhibitions, magazines and newspaper were founded in Tbilisi. In terms of diversity of topics and in-depth exploration of various cultural endeavors, *ARS*, the monthly Russian-language literary journal (1918-1919), or anthology as they called it at the time, stood out from the rest.

**Key Words:** *ARS, Russian, Modernism, Press.*

## თავარ ციციშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### რუსულენოვანი მოდერნისტული პრესა საქართველოში

საქართველო თავისი გეოგრაფიული და კულტურული მდგომარეობით ყოველთვის იქცევდა მეზობელი ქვეყნების ყურადღებას. ის ბუნებრივი ხიდი იყო აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის. თბილისი ოდითგანვე მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა სხვადასხვა ერების კულტურათა დიალოგში. მე-20 საუკუნის 10 – 20- იან წლებში ქართულ პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში ახალი პერიოდი იწყება. დამკვიდრებული შეხედულებების თანახმად, თბილისი რუსეთისა და კავკასიის ავანგარდის ერთ-ერთი ცენტრი ხდება. 1918-1919 წლებში, საქართველოს, ნითელ ტერორს გამოქცეულმა მოსკოველმა და პეტერბურგელმა მწერლებმა, მხატვრებმა, მუსიკოსებმა, რეჟისორებმა და მსახიობებმა შეაფარეს თავი და შექმნეს ძლიერი, „შემოქმედებითი კოლონია“. ქართველი სიმბოლისტი მწერლები – ტიცინ ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, პაოლო იაშვილი, გრიგოლ რობაქიძე მეგობრობდნენ ჩამოსულ სტუმრებთან და გულითად მასპინძლობას უწევდნენ მათ. საუკუნის დასაწყისში თბილისში ერთმანეთის გვერდით მოღვაწეობდნენ და „მშვიდობიანად თანაარსებობდნენ ყველა თაობისა და მრწამსის მწერლები (ავალიანი 2016: 42).

თბილისის ავანგარდულ ცენტრად ქცევისათვის ცისფერყანწელებმა შექმნეს კულტურული ფონი და თავადაც გახდნენ ამ მულტიკულტურული ავანგარდული სიტუაციის აქტიური წევრები – მიიჩნევს ბელა ნიფურია: „თბილისში სინთეზური სიმბოლისტურ-ფუტურისტული გარემო შეიქმნა და თბილისი გახდა ახალი კულტურული ცენტრი – ერთის მხრივ ყოფილი რუსეთის იმპერიის ფარგლებში დაძლია კულტურული პერიფერიის ყოფილი სტატუსი და შეიფარა ბოლშევიკურ რევოლუციას და სამოქალაქო ომს გამოქცეული რუსი ხელოვანები, მეორე მხრივ, კი ზოგადად დასავლური კულტურის კონტექსტში შექმნა უაღრესად საინტერესო პრეცედენტი აქტიური, მულტიკულტურული, მულტიეთნიკური მოდერნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული სიტუაცია (ნიფურია 2012: 178). იმ წლებში თბილისი მართლაც რუსეთისა და კავკასიის ავანგარდის ერთ-ერთი ცენტრი ხდება. კაფე «ინტერნაციონალში» ერთი გულითადი სუფრის შემდეგ პაოლო იაშვილი სკამზე შედგა და ხმამაღლა განაცხადა, რომ «არა პარიზი, არ-

ამედ ტფილისის არის მსოფლიო კულტურის ცენტრი». „მოდერნიზმის ქადაგი» გრიგოლ რობაქიძის აზრით, „ტფილისის პოეტების ქალაქი გახდა», თბილისის მულტიკულტურულობას კი რობაქიძე „ტფილისის ფანტასტიურობას უწოდებდა». საქართველოში სტუმრად მყოფი რუსი პოეტი კრუჩონიხი თბილისს კულტურის მესამე ცენტრად მოიხსენიებს. როგორც ცნობილია, ქართული მოდერნიზმი „თავისი ევროპული ანალოგის მიხედვით ვითარდებოდა» და თბილისში მრავალრიცხოვანი კაფეები იხსნება. „თუკი რომანტიზმის ხანა სალონურ კულტურასთან ასოცირდება, მოდერნიზმის ხანის ემბლემად შეგვიძლია კაფეები მივიჩნიოთ, სადაც თავს იყრიან ხელოვანები და იქმნება ექსპერიმენტები, რომლებიც შემდგომში ხელოვნების ნიმუშებად იქცეოდა» (ლომიძე 2016: 143). კაფეები თბილისში მცხოვრებ მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, რეჟისორების ცხოვრების განუყოფელ და საყვარელ ადგილად იქცა, სადაც ერთმანეთს თავიანთ შემოქმედებასა და მოსაზრებებს აცნობდნენ და უზიარებდნენ სხვადასხვა მოდერნისტული მიმართულებების წარმომადგენლები – აკმეისტები, ფუტურისტები, ზაუმნიკები, კუბოფუტურისტები. კაფეებში სისტემატურად ეწყობოდა ლიტერატურული საღამოები, ქართველი, რუსი, სომეხი და სხვა ეროვნების მწერლები თავიანთ ენაზე კითხულობდნენ საკუთარ ნაწარმოებს. სისტემატურად იმართებოდა განხილვები, გამოფენები და საჯარო ლექციები. მე-20 საუკუნის დასაწყისში თბილისში მოღვაწეობდნენ: სერგეი გოროდეცი მუღლით ანა გოროდეცკაიათი, იგორ ტერენტიევი, იური დეგენი, სერგეი რაფალოვიჩი, ალექსეი კრუჩონიხი, ვასილ კამენსკი, ტატიანა ვეჩორკა, ნ. ვასილიევა, ბ. კატანიანი, კარა-დერვიში (აკოფ გენჯიანი), ნ. გრაციაანსკაია, მხატვრები – საველი სორინს, სერგეი სუდეიკინი, სიგიზმუნდ ვალიშევსკი, ე. ფლორენსკაია, მუსიკოსი ალექსანდრე ჩერეპინი, რეჟისორი სერგეი ევრეინოვი და მრავალი სხვა. ჩნდებოდა ლეგენდები, რომ საქართველო «გამორჩეული ოაზისი» იყო. სხვადასხვა ეროვნებს არასდროს დაუმაღავთ თავიანთი მადლიერება, სიყვარული და გაცემა «ამქვეყნიური სამოთხის» – საქართველოს მიმართ. რუსული ავანგარდიზმის ისტორიაში თბილისური პერიოდი მკვლევართა მიერ განსაკუთრებით საინტერესო და ნაყოფიერ ეტაპადაა მიჩნეული (ამასთან დაკავშირებით იხილეთ ნიფურია 2012: 178). «სინთეზურობა, როგორც მიმდინარეობების, ისე ეროვნებების სხვადასხვა მედიის კონცეპტუალურ გაერთიანებაშიც გამოიხატა» (ლომიძე 2016: 313).

მე-20 საუკუნის 10-20-იან წლებში თბილისში მრავალრიცხოვანი რუსულენოვანი ლიტერატურული დაჯგუფება, სალონი, ჟურნალი და გაზეთი არსებობდა. ჟურნალები – ღმ, *Орион*, *Братство*,

*Игла, Искусство, Кавказский журнал, Куранты, Кавказская рампа, Мой журнал, Нарт, Неделя, Радуга, Райский орленок, Русская дума, Свободная песня, Тифлисская игла, Феникс, Я вижу всё.* გაზეთები – *Арлекин, Искусство, 41, °Фигаро.*

ჩვენ ყურადღებას ჟურნალ „ARS“-ზე» გავამახვილებთ, რომელიც თბილისში გამოძვალ რუსულენოვან გამოცემებს შორის გამოირჩეოდა. „ARS“-ის პირველი ნომერი 1918 წელს დაიბეჭდა. გამომცემლები იყვნენ რუსი მწერლები ანა ანტონოვსკაია და ი.პოლინინი. ანტონოვსკაია თბილისში იმ ხანად მცხოვრებ პოეტს, რუსულის აკმეიზმის დამაარსებელსა (ნიკ. გუმილიოვთან ერთად) და თეორეტიკოსს სერგეი გოროდეცკის დაუახლოვდა და რედაქტორად მიიწვია (შემდგომში 1900-1917 წლებში «ARS“-ს რედაქტორობდნენ ა.პეტრაკოვსკი და ა.ფლორენსკი). ჟურნალის რედაქცია სასტუმრო „ორიანტი“ იყო განთავსებული. სამდივნოში კი ო. შერლემანი, ვ. პრუსაკი და იური დეგენი შედიოდნენ. „ARS“-ის გამომცემელი ანა ანტონოვსკაია ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ცხოვრობდა საქართველოში და გატაცებული იყო ქართული კულტურით. ის არის გახმაურებული ისტორიული რომანის „დიდი მოურავის» ავტორი. შემდგომ მწერალმა ქალმა თავის ვაჟიშვილ ბორის ჩორნისთან ერთად სცენარი დაწერა, რომელიც იოსებ სტალინის მხარდაჭერით, მიხეილ ჭიაურელის ფილმს „გიორგი სააკაძეს“ დაედო საფუძვლად. ბორის ჩორნის მოგონებებიდან ვგებულობთ, რომ: «ანა ანტონოვსკაიას იმედი ჰქონდა „ARS“-ის რედაქციაში შეეკრიბა ქართველი და რუსი მწერლები, ისტორიის, არქიტექტურის, ფრესკული მხატვრობისა და არქეოლოგიის მაგალითზე ეჩვენებინა თვითმყოფადობა ქართველი ხალხისა, რომელმაც საუკუნეებით გამოატარა სიყვარული თავისუფლებისადმი და სიძულვილი ტირანიისადმი. ანა ანტონოვსკაიამ რამდენამდე შეძლო ამ პროგრამის შესრულება. „ARS“-ის სწორად შეფასება მხოლოდ იმ მოვლენათა პრიზმაშია შესაძლებელი, რომელთა გარემოცვაშიც იგი არსებობდა. ეს სავესებით ეხება პოლიტიკურ სფეროსაც» (ჩორგოლაშვილი 1990: 25). ხოლო „ARS“-ის რედაქტორი, რუსი მწერალი და დრამატურგი სერგეი გოროდეცკი არა ერთხელ სწვევია თბილისს და გარკვეული პერიოდი აქ ცხოვრობდა. პოეტი ერთ ხანს თბილისის კონსერვატორიაში მოღვაწეობდა ცნობილ მუსიკოს გ. ნეიგაუზთან ერთად. საქართველომ მასზედ წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა, „ძველი ქართული ისტორიული ძეგლები, პატრიარქალური ყოფა სწორედ მაშინ შემიყვარდა ტფილისი – წერდა იგი ... ტფილისი საოცარი ქალაქია, რომელსაც შეიძლება მხოლოდ ფლორენცია შეადარო ... ქუჩაში ნელა მოძრაობდნენ ორცხენიანი ეტლები, რომლებშიც ეროვნულ სამოსში გამოწყობილი, ხანში



შესული თავადის ქალები იხსდნენ და დიდუბის ეკლესიისაკენ მიემგზავრებოდნენ წინაპართა საფლავების მოსახილველად. მათ ხშირად ჩაუქროლებდა მდიდარი, დუქნებისაკენ მიმავალი ევროპულად ჩაცმული მამაკაცები ... ასეთი იყო თბილისი ჩემი პირველი და მეორე ჩამოსვლის დროს» (ჩორგოლაშვილი 1990:154). პოეტმა არაერთი ლექსი მიუძღვნა თბილისის და მარგალიტების მარგალიტი უნოდა მას. გოროდეცკი ბეჭდავდა წერილებს ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ, აცნობდა ქართველებს რუს კლასიკოსებს და თარგმნიდა ქართულ, კავკასიურ და აღმოსავლურ პოეზიას რუსულ ენაზე. სერგეი გოროდეცკის აზრით, «თითოეულ კავკასიურ კულტურაში ჯერ კიდევ უცნობი და შეუსწავლელი საგანძური იმალებოდა და თითოეულ მათგანს ჰქონდა თავისი სრული თვითგამოხატვის უფლება». ამიერკავკასიაში გოროდეცკის ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალის გამოცემის მთავარ ამოცანად მწერლობასთან ერთად ამ რეგიონის არქიტექტურული ძეგლების, ფრესკებისა და ბარელიეფების კვლევა, შესწავლა და გამომზეურება მიაჩნდა. მისი აზრით, სწორედ ასეთ ჟურნალს სხვა ადგილობრივ პრობლემების გადაწყვეტასთან ერთად, უნდა შეენარჩუნებინა რუსული ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების ტრადიცია. სწორედ ეს პრინციპები დაედო საფუძვლად ჟურნალ „ARS“-ის გამოცემასაც. ს. გოროდეცკი დიდი სიბოთი იხსენებს თავისი ცხოვრების თბილისურ პერიოდს, მხატვრებთან – საველი სორინთან, სერგეი სუდეიკინთან და ლადო გუდიაშვილთან ერთად მონაწილეობდა გამოფენებში, პოეტებთან- ტიციანთან, პაოლოსთან და იოსებ გრიშაშვილთან ერთად თვრებოდა ლექსებით.

„ARS“-ის პირველი ნომერი სარედაქციო წერილით იხსნება, რომელშიც გამომცემლები ჟურნალის მომავალ მიზნებზე მოგვითხრობენ. მათი ლოზუნგია, დროა დავიწყოთ შენება, შექმნა, საკმარისია ნგრევა. რედაქცია მიიჩნევდა, რომ ქვეყანაზე გამეფებული ბოროტება მხოლოდ ჭეშმარიტ ხელოვნებას შეეძლო დაემარცხებინა. ჟურნალის დამაარსებლებისათვის ისტორიულად ამიერკავკასია უძველესი კულტურის არეალი იყო, სადაც მრავალრიცხოვანი ხალხები საუკუნეების განმავლობაში ქმნიდნენ თავიანთ ხელოვნებასა და კულტურას, ამ ზღაპრულ მხარეზე პირველი ევროპელები, ბერძნები თხზავდნენ ლეგენდებს, აქ ბატონობდნენ ამორძალები და მზეს შესტროფოდნენ ძველი სკვითები, ამიერკავკასიაში შექმნეს თავიანთი უძველესი კულტურა ქართველებმა და სომხებმა, აქვე ყვაოდა მრავალფეროვანი მუსულმანური სამყაროც. გამომცემელთათვის ეს ზღაპრული მხარე ბედნიერი და მშვენიერი ცხოვრებისათვის იყო შექმნილი. რედაქციამ ჟურნალს უწოდეს «ARS», რომელიც ლათინურად ხელოვნებას ნიშნავს.



შესავალ წერილში გაცხადებულია, რომ ჟურნალის დამაარსებლების ინტერესების სფერო მოიცავდა ყველაფერს, რაც ამიერკავკასიის ხალხების ხელოვნებას ეხებოდა. ამიერკავკასიაში მცხოვრებ ხალხებს ხელოვნება ყველას თვითმყოფადი და მდიდარი ჰქონდა. რედაქცია ერთნაირად ძვირფასად მიიჩნევდა ანის ნანგრევებსა და უძველესი ზარზმის ფრესკებს, დერვიშებს, ახტამარის მონასტერსა თუ თანამედროვე ქართველ სიმბოლისტთა სკოლას. ჟურნალის დამფუძნებლების მიზანი იყო ეჩვენებინათ ამიერკავკასიის ხალხების კულტურის ევროპული კულტურისკენ სწრაფვა, ენა რომელზეც უნდა გამოსულიყო ჟურნალი «ARS», ამიერკავკასიისა და რუსეთის კულტურული ერთეერთობის გარანტი იქნებოდა. ჩვენი სურვილია, რომ გავაერთიანოდ ამიერკავკასიის ყველა შემოქმედებითი და სამეცნიერო ძალა, წერდნენ ისინი, ჟურნალს გააფორმებენ ქართველი, პეტერბურგელი და მოსკოველი მხატვრები. «ARS» უნდა დათმობოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა მიმართულებას. გამოცემის ინიციატორები შემდეგნაირად განსაზღვრავენ თავიანთ მომავალ გეგმებს, ესთეტიკური მრწამსის თვალსაზრისით, ჩვენ ახალ რუსულ და ევროპულ ხელოვნებას მივსდევთ, რომელიც რუსეთში ჟურნალებმა «*Мир искусства*»-მ («ხელოვნების სამყარო») და «*Золотое руно*»-მ («ოქროს საწმისი») დაამკვიდრეს. თუმცა აქვე აღნიშნავდნენ, რომ «ARS» ღრმა და ყოვლისმომცველი იქნება და «*Мир искусства*»-ს და «*Золотое руно*»-ს ლაბორატორიულ სივინროვეს უფრო ფართო ჰორიზონტით ჩაანაცვლებდა.

ჟურნალი „ARS“ 1918 წლის პირველი ნომრის სალიტერატურო ნაწილი იხსნება სერგეი გოროდეცკის პოემით «მძლოლი ვლადო». მას მოსდევს იური დეგენის მოთხრობა „ვარდისფერი კოზაკები (*Розовые верблюжата*)». „ვარდისფერი კოზაკები“ 1918 წლის მეორე და მესამე ნომრებშიც გრძელდება. მოთხრობას მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკური სიუჟეტი უდევს საფუძვლად, კერძოდ, ის ფაუსტურ თემას ეხმიანება, ამქვეყნიური სიამეების სანაცვლოდ, სატანისათვის სულის მიყიდვას. თუმცა დეგენის ნაწარმოებს დასასრული სხვაგვარი აქვს. „ვარდისფერი კოზაკები“ ერთერთი საუკეთესო მოთხრობაა „ARS“-ში დაბეჭდილ სხვა პროზაულ ტექტებთან შედარებით. „დეგენის მოთხრობა მსუბუქი და ნატიფი სტილიზაციის ნიმუშია, კუზმინისა და მისი მიმდევრების სტილში (Никольская 2000:). ტ. ნიკოლსკაია სხვა გამოქვეყნებულ რეცენზიასაც იმონმებს, რომ დეგენი ახალგაზრდა ნიჭიერი პროზაიკოსია, ვისი ნიჭიც „კულტურული და ქალაქურია“. ჟურნალში დაბეჭდილია ანა ანტონოვსკაიას, ი. ბელ-კონ ლუბომირსკაიას (სერგეი გოროდეცკის მეუღლე), ოვანეს თუმანიანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის («მერანი» მთარგმნელი – ა.კულეზიაკინი), ომარ ხაიამის და აკბერ

სადიკოვის ლექსები. ამავე ნომერში ვხდებით ალექსანდრე პეტრა-კოვსკის სტატია «დონ-კიხოტი სკეპტიკოსი», სადაც ანატოლ ფრან-სის სულიერ – ინტელექტუალურ შესაძლებლობათა გაშიფვრაზეა საუბარი. ჟურნალში «ARS» მხატვრული ტექსტების გვერდით თეო-რიული ნარკვევები იბეჭდება. «ARS“-ის პირველი ნომერი აქვეყნებს გრიგოლ რობაქიძის ეპოქალურ წერილს «ქართული მოდერნიზმი». გრ.რობაქიძის წერილს მოსდევს ბ.რიაზოვის კვლევა «ტიფლისის არ-ქიტექტურა», მასვე ეკუთვნის «ARS“-ის ამ ნომრის ილუსტრაციებიც. ჟურნალი სრულდება ვ. ანანოვის რეცენზიით «განაკო ოოტა», რომელიც იაპონური თეატრალური დასის თბილისურ გასტროლებს ეძ-ღვნება. გამოცემას ბოლოს ქრონიკა ერთვის. ის თეატრის, მუსიკის, ნიგნების, ჟურნალების და გამოფენების სახსრებზე მოგვითხრობს.

1918 წელს გამოვიდა ჟურნალ „ARS“-ის მეორე და მესამე ნომრები. გამომცემელი და რედაქტორი კვლავ ანა ანტონოვსკაია და სერგეი გოროდეცკია. ჟურნალი იხსნება სერგეი გოროდეცკის ლექსებით, მას მოსდევს ლევ სკოროდუმოვის, გრიგოლ ასლანოვის და სანდრო კორო-ნას პოეზია. სრულდება იური დეგენის მოთხრობის «ვარდისფერი კო-ზაკების» პუბლიკაცია. 1918 წლის ჟურნალ „ARS“-ის მეორე და მესამე ნომრებში იბეჭდება ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსები – «მორის როლინს» და «კუაფერი», ნიკოლოზ ბარათაშვილის «საყურის» ვალე-რიან გაფრინდაშვილის მიერ შესრულებული თარგმანი, პაოლო იაშვი-ლის «კოლომბინას» სერგეი გოროდეცკისეული თარგმანი და არმენუი ტიგრანინის და აკბერ სადიკოვის ლირიკა. გრიგოლ რობაქიძის ლექსი «ფრანგ პოეტს» (რუსული თარგმნი ეკუთვნის ვალერიან გაფრინდაშ-ვილს), ტიცინ ტაბიძის L'ART POETIQUE (მთარგმნელი ნ.ბობირევი) და პაოლო იაშვილის «წითელი ხარები» (თარგმანი ტატინა ვეჩორ-კასი). ალექსანდრე ბარხუდაროვის მოთხრობა «შემლილი» და ანა ან-ტონოვსკაიას სიმბოლურ-ალეგორიული სახის მოთხრობა «ზღაპარი». «ARS» აქვეყნებს ქართული მოდერნიზმის მეტრის გრიგოლ რობაქიძის წერილს ანდრეი ბელიზე. მხატვრულ ლიტერატურას მოსდევს ექვთიმე თაყაიშვილის სტატია «აფხაზეთის მეფეთა დივანი». ჟურნალის ინ-ტერესთა სამყარო მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობით არ შემოი-ფარგლება, რედაქცია არანაკლები გატაცებით ბეჭდავს ხელოვნებათ-მცოდნეობითი საკითხებისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციებს, ევროპული და ნაციონალური (ქართული, სომხური) ხელოვნების შესწავლისა და პოპულარიზაციის მიზნით. ჟურნალის ფურცლები ეთმობა მიხეილ ხრისოგონოვის სტატიას (მეოთხე განზომილება მხატვრობაში), დიმი-ტრი გოროდეცკის წერილს თბილისის სიონის საცავებში დაცულ უძვე-ლესი ქართული ხელნაწერთა მინიატურების შესახებ, ლ.მელიქსეთ-

ბეგის პუბლიკაციას «ძველი ტიფლისი ა.ნეგრის (1817 წ.) და მ. მედიჩის (1824-30 წ.) აღწერებში», ა.ლალაიანის სტატიას «ახტამარის ჯვრის მონასტერი». გამოცემას ბოლოს კვლავ ქრონიკა ერთვის, რომელიც თეატრის, მუსიკის, არქეოლოგიის, ნიგნებისა, ჟურნალების სიახლეებზე მოგვითხრობს, გვამცნობს ფუტურისტების მიერ ჩატარებულ გამოფენებზე, საჯარო ლექციებზე და არტისტერიუმის სექციების მუშაობის ანგარიშსაც გვანვდის. ჟურნალის ამ ნომერში ძველი ქართული და სომხური ტაძრებისა და ხელნაწერების ფოტოილუსტრაციები არის განთავსებული.

1919 წელს «ARS“-ის მხოლოდ ერთი ნომერი გამოვიდა. გამოცემელები ანა ანტონოვსკაია და ი.პოლინინია, ხოლო რედაქტორები, სერგეი გოროდეცკის ნაცვლად, ა.პეტროკოვსკი და ა.ფლორენსკი იყვნენ. 1918 წლის შემოდგომაზე გოროდეცკი გავიდა «ARS“-ის რედაქციიდან, მიზეზი კი დამფუძნებელ ა.ანტონოვსკაისთან კონფლიქტი იყო. გოროდეცკი ამ ნომრის გამოსვლას სტატიით გამოეხმაურა, სადაც ის აკრიტიკებს «ARS“-ის რედაქციას და საყვედურობს შემთხვევითი და ზოგ შემთხვევაში დახავსებული მასალების გამოქვეყნების გამო. გოროდეცკი ასევე უარყოფითად მოიხსენიებს ჟურნალებს «*Куранты*»-სა და «*Феникс*»-ს, უპირისპირებს რა მათ მისივე მონაწილეობით რეორგანიზებულ „*Русская дума*»-სა და სატირიკულ ჟურნალ „*Нарт*»-ს.

1919 წლის ჟურნალ «ARS“-ს თუ გადავხედავთ, ის წინა ნომრებთან შედარებით თემატურად უფრო დატვირთული და მრავალფეროვანია. ნომერი იხსნება სერგეი რაფალოვიჩის წერილით «ანა ახმატოვა». მას მოსდევს გ.ხარაზოვის წერილი «ტატიანას სიზმარი» (იგულისხმება პუშკინის ტატიანა), ტექსტი იმ დროისათვის ძალზედ მოდურ თემატიკას ეხება. «ტატიანას სიზმარი» ფროიდის თეორიის მიხედვითაა ახსნილი. ტ.ნიკოლსკაიას თვალსაზრისით გ.ხარაზოვი იყო პირველი მკვლევარი, ვინც ყურადღება მიაქცია ზაუმისა და ფროიდიზმს შორის გარკვეულ კავშირს. «ARS“-ში დაიბეჭდა ვასო ყუშიტაშვილის «სტატია თეატრის შესახებ», სადაც კარგად იგრძნობა თეატრმცოდნის თვალთახედვა და მხატვრული ინტერესი. აქვე ქვეყნდება ვ.ანანოვის ძველი მოგონებები «გოფმანი და რახმანიოვი». წერილი იოსებ გოფმანისა და სერგეი რახმანიოვის თბილისში 1911 წლის შემოდგომაზე ჩატარებულ კონცერტებს ეხება. კონცერტებმა თბილისის მუსიკალურ ცხოვრებაში, «ხანგრძლივი მუსიკალური შიმშილის შემდეგ», საზოგადოების განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო. ჟურნალში ცალკე ნაწილად არის გამოყოფილი ლიტერატურული აღმანახი, სადაც იბეჭდება ვალერიან გაფრინდაშვილის «სონეტი», ტიცინ ტაბიძის «ქალღეური ბალაგანი» (თარგმანი ტატიანა ვეჩორკასი), სერგეი გორო-

დეცკის, გრიგორი ბამმელის, იური დანცინგერის, იური დეგენის, გიორგი ევანგულოვის, ბორის კორენევის, ნიკოლოზ კაპრანოვის, ა.კულებაიკინის, ალექსანდრე პოროშინის, ტ. პოიარკოვას, სერგეი რაფალოვიჩის, ვლადიმერ საპოჟნიკოვის, ნიკოლოზ სემეიკოს, გიორგი ხარაზოვის და ალექსანდრე ჩაჩიკოვის პოეზია. რედაქცია შენიშვნის სახით საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ჟურნალის მნიშვნელოვან ნაწილს უთმობს სხვადასხვა ეროვნების მწერლების თემატურად მდიდარი და მრავალფეროვანი ლექსების პუბლიკაციას, რათა თბილისში მოღვაწე მწერლების ლიტერატურულ საქმიანობის საერთო, თუმცა არასრული სურათი გვიჩვენოს. ამავე ნომერში გამოქვეყნდა სერგეი გოროდეცკის ორი მოთხრობა – «მოჩვენება» და «სანაპიროზე». ტექსტები საინტერესოა ლიტერატურული აზროვნების სიახლისა და ზემოქმედებითი მიგნებების მხრივაც. იბეჭდება დ. ვედრებისელის ჩანაწერი დღიურიდან „ერთი კვირა ქართულ სოფელში“. „ARS“ ტრადიციულად სრულდება ქრონიკით, რომელიც თბილისის მდიდარ კულტურულ ცხოვრებაზე – თეატრის, მუსიკის, წიგნების, ჟურნალებისა და გამოფენების სიახლეების შესახებ მოგვითხრობს. „ღმ“-ის ეს ნომერი განსაკუთრებით გამოირჩევა მდიდარი მხატვრული ილუსტრაციებით – ის სიგიზმუნდ ვალიშევსკის, ლადო გუდიაშვილის, ოსკარ შმერლინგისა და ლეონ აზარაპეტიანის ნახატებს გვთავაზობს. როგორც ცნობილია, ავანგარდისტული ესთეტიკის კვალად განსაკუთრებული მნიშვნელობა და დატვირთვა ენიჭებოდა არა მხოლოდ ტექსტების შინაარსობრივ მხარეს, არამედ ვიზუალურ მხარესაც (ლომიძე 2016: 94), „ARS“-ის რედაქციაც ჟურნალის გაფორმებას დიდი ყურადღებას აქცევდა. ამის დასტურად სიგიზმუნდ ვალიშევსკის, ლადო გუდიაშვილის, ოსკარ შმერლინგის სახელების გახსენებაც კმარა. მხატვარ სიგიზმუნდ ვალიშევსკის ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადმოვიდა და დასახლდა. მხატვრობის საიდუმლოებებსაც აქ ეზიარა. სიგიზმუნდ ვალიშევსკი წერდა, „უნდა ვთქვა, რომ თბილისი ჩემთვის მშობლიური ქალაქი გახდა«. ვალიშევსკის მეუღლის ვანდა ვალიშევსკიას მოგონებებიდან, ვგებულობთ, რომ თბილისური პერიოდი მისი ცხოვრების ყველაზე ბედნიერი დრო იყო. გარშემო მყოფი ატმოსფერო კეთილისმყოფლად მოქმედებდა ვალიშევსკის, როგორც მხატვრის ჩამოყალიბებაზე. მის გარშემო იმყოფებოდნენ კეთილმოსურნე, განათლებული ადამიანები. ვინც ბევრი რამ მისცა და ასწავლა მხატვარს და ვისგანაც ის ბევრით იყო დავალებული. ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებას კი აღტაცებაში მოყავდა მისი თავყვანისმცემელი რუსი მწერლები. „სურათი ჩემთვის როგორც პოეტისათვის მოთხრობაა – წერს სერგეი გოროდეცკი, ლადო გუდიაშვილი მე შევიყვარე ჯერ კიდევ მისი შემოქმედების გარიჟრაჟზე

... ლადო გუდიაშვილი ღრმად პოეტურია. ყველა მისი ნახატი პოეზიით სუნთქავს. ლეგენდების სიუჟეტის უცოდინრდაც მე შემეძლო ყველა ლადოს სურათზე ლექსი დამეწერა» (ჩორგოლაშვილი 1990: 158). იური დეგენისათვის გუდიაშვილი ნოვატორია, ვის ნახატებშიც ორიგინალურად ერწყმის ერთმანეთს – კუბიზმი, ძველი ქართული საეკლესიო მხატვრობა და პრიმიტივიზმი. გუდიაშვილის ნახატებით აღფრთოვანებას პოეტი ქალების ტ.ვეჩოკას და ნ.ვასილიევას ლექსებშიც ვაწყდებით.

თბილისის ლიტერატურული ყოფა წმინდა შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად დიდ ყურადღებას ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების თეორიული საკითხების განხილვას უთმობდა, როგორც წესი განხილვის საგანი მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის ამა თუ იმ მიმდინარეობისათვის ნიშანდობლივი ესთეტიკის არგუმენტირებას ეძღვნებოდა (კენჭოშვილი 2016: 67).

თბილისში ჟურნალ „ARS“-თან ერთად პარალელურად დაარსდა არტისტერიუმი, სადაც თავს იყრიდნენ ქართველი და ჩამოსული სტუმრები. ცისფერანწელები – პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, ალი არსენიშვილი საკუთარ ლექსებს აცნობდნენ საზოგადოებას. მოხსენებებით გამოდიოდნენ სერგეი გოროდეცი (რუსული სიმბოლიზმი, რუსული აკმეიზმი), გრიგოლ რობაქიძე (ანდრეი ბელი, შთაგონების ბუნება, სლავოფილობა ვიანჩ. ივანოვთან და ნიკოლ. ბერდიაევთან). არტისტერიუმში აქტიურად მონაწილეობდნენ ი. დეგენი, ვ.პრუსაკი, ა.სელიხანოვიჩი, კ.ზელენსკი, ა.ანტონოვსკაია. ეწყობოდა მხატვართა – სერგეი მარის, მოსკოველი ფუტურისტების, შარლემანის, გუდიაშვილისა და ბაჟ-ბუჟ მელიქოვის სურათების, აგრეთვე, კარიკატურების, პლაკატებისა და ბავშვთა ნახატების გამოფენები. გაიხსნა „ძველი თბილისის“ საზოგადოება (სექცია), რომელმაც შეიმუშავა კითხვარი ქალაქის ძველი უბნების ქუჩების, მოედნებისა და შენობების მდგომარეობის თაობაზე. მუსიკალურმა სექციამ საზეიმო საღამო უძღვნა რიმსკი-კორსაკოვის ხსოვნას. ჟურნალ «ARS»-ში იბეჭდებოდა ინფორმაციები და ანგარიშები არტისტერიუმის მუშაობის შესახებ.

თბილისში სერგეი გოროდეციმ «პოეტების საამქრო დაარსა». «პოეტების საამქროს» წევრებთან ერთად (სულ 30 კაცი – რიფსიმე ასალიანცი, ანა ანტონოვსკაია, გრიგოლ ბაჟბუჟ-მელიქოვი, მაგდალინა დეკაპრილევიჩი, იური დეგენი და სხვები) ამ შეხვედრებსა და დისკუსიებს ხშირად ესწრებოდნენ – ცისფერყანწელები, მუსიკოსები და მხატვრები. «პოეტების საამქროს» შეკრებების შესახებ ს.გოროდეციკის მოწაფის რ.პოლოსიანის მოგონებებიდან ვგებულობთ (*Никольская* 2000:). ტრადიციულად «საამქროს» შეხვედრები ოთხშაბათობით იმართებოდა: „ეს ის დღეები იყო, როდესაც ჩვენ «პოეტური

ხელოვნების საიდუმლოებას» ვეზიარებოდით. სუნთქვაშეკრული და მონუსხული ვუსმენდით ჩვენ მასწავლებელს ... გოროდეცკი იყო სიტყვის დიდოსტატი, როგორც ხელოვანი ის დიდ ყურადღებას აქცევდა მხატვრულ ფორმას. მას საათობით შეეძლო ესაუბრა ლექსის სტრუქტურაზე, რითმებზე, ასონანსებზე, ალიტერაციაზე და ყველაფერ იმაზე, რაც მუსიკალურობას ანიჭებდა პოეზიას. გოროდეცკი ისეთი გატაცებით, ამაღლებულად საუბრობდა ტრიოლეტებზე და სონეტებზე, რომ მე დღეს სიტყვა-სიტყვით შემიძლია გავიმეორო მისი გაკვეთილები» (*Никольская* 2000: 138). «საამქროს» ერთერთი წევრის გ.ერისტოვის მოგონებები პოლოსიანის ჩანაწერებზე უფრო კრიტიკულია: «გოროდეცკის უყვარდა პოზიორობა, ... მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ მან შექმნა პოეტების ჭეშმარიტი სკოლა. ოთხშაბათობით ყველა პოეტი კითხულობდა საკუთარ ლექსებს და შემდგომ კი თითოეულ მათგანს ფორმისა და შინაარსის მიხედვით დეტალურად განიხილავდნენ. ობიექტური და მეგობრული კრიტიკა პოეტების შემოქმედებით ზრდას უწყობდა ხელს». თავად გოროდეცკი თბილისის «პოეტების საამქროს» პეტერბურგისაზე უფრო რომანტიულად მიიჩნევდა. 1919 წელს «პოეტების საამქრომ» გამოუშვა კრებული «*Акмэ*», რომელმაც გრ.რობაქიდის ყურადღება მიიპყრო და მონონება დაიმსახურა. კრებულს გ.ბამელიც გამოეხმაურა. «პოეტების საამქროს» დაარსების ერთი წლის თავს გოროდეცკიმ დიდი სტატია უძღვნა, სადაც თბილისის «საამქროს» პეტერბურგის «საამქროს» გაგრძელებად განიხილა. ის დადებითად აფასებდა «პოეტების საამქროს» მუშაობასა და კრებულ «*Акмэ*»-ს გამოსვლას, თუმცა უარყოფითი მხარეების აღნიშვნაც არ ავიწყდება.

„პოეტების საამქროში» 1918 წელს განხეთქილება მოხდა და სერგეი გოროდეცკი თავის მომხრეებთან ერთად ალ.ჭავჭავაძის ქუჩაზე მდებარე პიანისტ ბენდიცკის მუსიკალურ სტუდიაში გადავიდა და უკვე იქ მართავდა თავის ლიტერატურულ საღამოებს. სტუდიის ოთახები კირილე ზდანევიჩის მიერ იყო მოხატული.

აქვე დავძენთ, რომ გოროდეცკის საქართველო დატოვება იმ მიზეზით მოუხდა, რომ თბილისში მის მიერ გამოცემულ ჟურნალ «*Нарт*»-ში გამოაქვეყნა საქართველოს მთავრობის თავმჯდომარის ნოე ჟორდანიას კარიკატურა. რამდენიმე ნომრის გამოსვლის შემდეგ ჟურნალი დაიხურა, ხოლო გოროდეცკის ან მეტეხის ციხე ან კიდეც საქართველოდან წასვლა შესთავაზეს. გოროდეცკიმ საქართველოს დატოვება არჩია (*Никольская* 2000:). სერგეი გოროდეცკი თბილისში თავის მესამე და საბოლოო ჩამოსვლას ასე იხსენებდა: „როდესაც მესამედ ჩამოვედი ტბილისი ვერ ვიცანი. ფეოდალიზმი თავის ნაჭუჭში ჩაკეტილიყო, ხოლო კაპიტალიზმი გამარჯვებას ზეიმობდა. ქალაქი საქმოსნებს ეკუთვნოდა. სამხედროები ცოტა ჩანდა. დუქნებში ქე-



იფობდნენ, მამადავითის მთიდან და მტკვრის ნაპირებიდან მოტანილი სიმღერებისა და ზურნის ხმა დილამდე ისმოდა. ამ აურზაურში თავს უცხოვ ვგრძნობდი».

ს.გოროდეცკისა და ი.დეგენის ბაქოში გამგზავრების შემდეგ «პოეტების საამქროს» ს.რაფალოვიჩი ჩაუდგა სათავეში. ტატიანა ნიკოლსკაიას «ფანტასტიურ ქალაქში» მოყვანილია ს.რაფალოვიჩის მეუღლის მელიტა ჩოლოყაშვილის მოგონებები, რომელიც იხსენებს: «ჩვენ კვირაში ერთხელ ვხვდებოდით და თითოეულ შეხვედრაზე დაახლოებით სამოცამდე ლექსს ვკითხულობდით და ვარჩევდით ... ცხოვრება ძალიან გაჭირდა, ოთახები ჩამოგვართვეს, თბილისში როგორც არასდროს, ისე ციოდა, მაგრამ ჩვენ მაინც ვიკრიბებოდით ... საბოლოოდ სიცივემ და შიმშილმა თავისი გაიტანა და ჩვენი შეკრებებიც შეწყდა».

1919 წლიდან ყოველთვიური ლიტერატურულ პოლიტიკური რუსულენოვანი ჟურნალი «ორიონის» გამოცემა დაიწყო, რომლის სულ რვა ნომერი გამოვიდა. პირველ ნომერს სარედაქციო კოლეგია – ს.რაფალოვიჩი, ს.გოროდეცკი, ა.მელიქოვა, ს.ანდრეევა – ანერს ხელს. ჟურნალში დაბეჭდილია – ტიციან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, გრიგოლ რობაქიძის, ნიკო ლორთქიფანიძის, ნიკოლო მინიშვილის, აკაკი პაპავას, სანდრო ცირეკიძის ტექსტები, იმ დროისათვის ახალგაზრდა და პოპულარული მწერლების არისტო ჭუმბაძისა და ჯაჯუ ჯორჯიკიას თხზულებები, რუსი ავტორების ოსიპ მანდელშტამის, სერგეი რაფალოვიჩის, სერგეი გოროდეცკის, გ.ჩებანოვის, მ.კუზმინის, ალ.ჩაჩიკოვის შემოქმედება, სომეხი მწერლების ავეტიკ ისაკიანის, ოვანეს თუმანიანის, ს.ზარიანის ტექსტთა თარგმანები.

საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ თბილისში დარჩენილი რუსი პოეტები «საქართველოში რუს მწერალთა კავშირში» ერთიანდებიან, რომლის თავმჯდომარე ს.რაფალოვიჩი გახდა, ხოლო მდივანი ნ.ვასილიევა იყო. 1922 წელს რაფალოვიჩის საფრანგეთში ემიგრირების შემდეგ, კავშირი თანდათან წყვეტს თავის საქმიანობას.

მე-20 საუკუნის 10-20-იან წლებში თბილისის ინტერკულტურული სახე მაშინდელმა კულტურულ-ისტორიულმა კონტექსტმა, ლიტერატურულმა სივრცემ, გამომავალმა ჟურნალ-გაზეთებმა საქართველოში მცხოვრები ქართველი, რუსი, სომეხი, პოლონელი მწერლების, მხატვრების, რეჟისორების, მუსიკოსების მეგობრობამ, საერთო მიზნებმა, შემოქმედებით პროცესთან მიმართებამ, ინტერესთა თანხვედრამ და არტისტულმა ყოფამ განსაზღვრა, რაც სხვადასხვა შემოქმედებითი გაერთიანებების ერთობლივ ლიტერატურულ საღამოებში, საჯარო ლექციებში, დისპუტებსა და გამოფენებში აისახა თუ გამოვლინდა. მაშინდელი თბილისის ლიტერატურული ატმოსფერო, მართლაც რომ უნიკალური პრეცედენტია. საქართველოს რუსეთის მხრიდან ოკუპა-

ციისა და ძალდატანებითი გასაბჭოების გამო თბილისის მილტიკულტურული ავანგარდის საოცრად დატვირთული, და მრავალფეროვანი პერიოდი სულ რამდენიმე წელიწადს ითვლის. კულტურული სიტუაციის ცვლასთან ერთად საქართველოს თავშეფარებული სტუმრები თანდათან ტოვებენ თბილისს და ემიგრაციაში მიემგზავნებიან. „ტფილისური“ ავანგარდი რუსული ავანგარდის ისტორიის ნაწილია, რადგან რუსეთიდან ჩამოსული ავანგარდისტების შემოქმედებაში „ქართული, „ტფილისური“ ავანგარდის თავისებურებები გამოვლინდა“.

### **დამონებანი:**

**ავალიანი 2016:** ავალიანი ლ. „ქართული მოდერნიზმის სათავეებთან“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

**კენჭოშვილი 2016:** კენჭოშვილი ი. „თბილისი (1918-1920) მულტიკულტურული ქალაქი“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

**ლომიძე 2016:** ლომიძე გ. „ტფილისური ავანგარდი“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

**ლომიძე 2016:** ლომიძე გ. „სიმბოლიზმი და ავანგარდიზმი საქართველოში“. *ქართული ლიტერატურის ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების კონტექსტში*. ტ. 2. თბილისი: „საარი“, 2016.

**ჩორგოლაშვილი 1990:** ჩორგოლაშვილი მ. *თითქოს აქ ვიყო დაბადებული*. თბილისი: „ნაკადული“, 1990.

**ნიფურია 2012:** ნიფურია ბ. „ცისფერი ყანები“ და ავანგარდი“. *ლექსთმცოდნეობა*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემლობა, 2012.

**ნიფურია 2016:** ნიფურია ბ. *ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2016.

**ნიკოლსკაია 2000:** Никольская Татьяна. «Фантастический город» (*Русская культурная жизнь в Тбилиси, 1917-1921*). Москва. «Пятая страна». 2000.

## **ZOIA TSKHADAIA**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **A Century Ago: “The Blue Horns” and Literary Periodicals in the 1910s**

The young representatives of the literary group “Blue Horns” contributed much to the rise of the Georgian poetic culture. In 1916, a literary and artistic journal *Tsisperi Qantsebi* (“Blue Horns”) was published in Kutaisi.

The first meeting of the “Blue Horners” with their readers on the evening of poetry held at the cafe “Sachaie” on March 9, 1916 appeared to be extremely



tough. Besides Kita Abashidze, all attendees were hostile towards them. This fact evoked a response in nearly all the popular journals or newspapers in Kutaisi and Tbilisi. Only the newspaper “Megobari” (Friend) was their fan and protected the interests of the Blue Horns. Especially sharp criticism came from the newspaper “Samshoblo”.

**Key words:** “The Blue Horns”, P.Iashvili, periodical, Georgian poetic.

## ზონა ცხადია

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ასი წლის წინ: „ცისფერი ყანნები“ და 10-იანი წლების ლიტერატურული პერიოდიკა

საუკუნის წინ, 910-იან წლებში, საქართველოში 120-ზე მეტი დასახელების ჟურნალი და გაზეთი გამოდიოდა. მათგან უმეტესობა – თბილისში. პერიოდული პრესის გამოცემის მეორე და მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო ქუთაისი.

1916 წელს ქუთაისში გამოიცა 10-იანი წლების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქართული ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალი „ცისფერი ყანნები“, „ცისფერყანნელების“ ჯგუფის ორგანო. გამოვიდა ორი ნომერი, პირველი 1916 წლის თებერვალ-მარტში, მეორე – ამავე წლის დეკემბრის დამლევს, რედაქტორი – პ. იაშვილი.

ქართულ პრესაში ცნობები „ცისფერი ყანნების“ გამოცემის შესახებ 1915 წლის დეკემბრიდან გამოჩნდა. ჟურნალის გამოცემა ნავარაუდევია იყო დეკემბრის დამლევს, მაგრამ დაგვიანდა. შემდეგ კი გაზეთი „მეგობარი“ (1916, 100) იუწყებოდა: „ცისფერი ყანნების ბეჭდვა დაიწყო (ალმანახი გამოვა შემდეგ პირთა მონაწილეობით: ი. გრიშაშვილი, ა. ჭუმბაძე, ნ. ლორთქიფანიძე, ს. აბაშელი, გ. ტაბიძე, ე. დარინი, ა. ფალავა, ალ. ცირეკიძე, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი და პაოლო იაშვილი). ჟურნალის ყდა იქნება დახატული ლადო ჯაფარიძის მიერ. ესთეტიკური მანიფესტის ავტორი არის პაოლო იაშვილი“.

საოცრად ააფორიაქა ქუთაისი – „მკვდარი ბრიუგე“, როგორც მას „ცისფერყანნელები“ უწოდებდნენ, ჟურნალის „პირველთქმაში“ გაცხადებულმა სიტყვამ, „ცისფერყანნელთა“ მანიფესტმა, რომლის ავტორი იყო პ. იაშვილი, საერთოდ; – მთლიანად აღმანახმა.

ყურადღებას იქცევდა ჟურნალის გარეგნული მხარე და ფორმა. ორივე ნომერი დაიბეჭდა ზუსტი თარიღებისა და ნუმერაციის გარეშე.

პირველი ნომრის თარიღია – გაზაფხული, მეორისა – ზამთარი. ჟურნალის 5 ნომერში სალექსო სტრიქონებისაგან სიტყვის გარითმული ნაწილი დეფიზიტა და წითელი ფერის შრიფტით იყო გამოყოფილი. „ცისფერყანწელთა“ ლიდერების ტრაგიკულმა ხვედრმა ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად აქცია ეს ჟურნალები. ამჟამად ორივე ნომერი ერთადაა გამოცემული აღდგენილი სახით.

ცისფერყანწელებზე და მათ მიერ გამოცემულ აღმანახზე ბევრი რამ დაწერლა – გამანადგურებელიც, პირუთვნელი და ობიექტური სიტყვაც, რომელსაც მხოლოდ ერთი მხარე არ ჰქონდა. ერთი რამ კი იმთავითვე ცხადი იყო, რომ „სიამაყის ცეცხლით ანთებულ“ (პ. იაშვილი) ცისფერყანწელთა ამბოხებული სული მიზნად ისახავდა „ოცნებადაკარგული ხალხის“ გამოფხიზლებას. ეს კი უნდა განეხორციელებინათ ნიჭს, ჭეშმარიტი პოეზიის მადლცხებულ ქართულ სიტყვას და არა მომრავლებულ ეპიგონებს.

ჟურნალის პირველ გვერდზე მოთავსებული „პირველთქმის“ (პ. იაშვილი) მიმართვა ეხებოდა ყველას: „საქართველოს მგოსნებს, ყველა მეოცნებეს, ქართველ ხალხს... „საქართველოს ლანდურ არსებას მოვევლინეთ ჩვენ ახალი სხივმოსილობით და ოცნება დაკარგულ ხალხს ვასწავლით განწმენდილ გზას. მომავლის ცისფერ ტაძრისაკენ... ჩვენი ამაყი ოცნება გადასცილდა ყოველგვარ საზღვარს და იქ, სადაც ჩვენი უკვდავი ძმები, შევიკრიბეთ ახალი სილამაზის სადიდებლათ, ვხედავთ, როგორ ახალისებს ჩვენს რაინდულ არსებას ყოველი წუთი აღტაცებულ სიცოცხლისა. დრო, როგორც გული შეყვარებულ დედოფლისა, ისე ღარავდა ჩვენ ნათელს იღუმალეებას, მაგრამ მოფრინდა სურვილი ოქროს ფრთებით და აიტაცა ცაში ჩვენი სიმღერა, რომელიც ამიერიდან იქნება მარადი ისე, როგორც ჩვენი ქვეყანა. საქართველოს ხალხო, დავინყებულო, მაგრამ დიდების და გვირგვინების ღირსო“. ამ ქადაგებიდან გამომდინარე, მათი უპირველესი მიზანია „მდუმარებით დამშვიდებული ქვეყნისთვის“ ლალისფერი ცეცხლის ანთება, რომ „არული“ უთხრან სიბნელეს, „შიშის სამყაროს“.

„ჩვენ ვადიდებთ სიტყვას ახალს, მკაცრს და ისეთ გაბედულს, როგორც მეფური ხელის გაფრენა გაგიჟებულ ღირიჟორისა. უდიდესი თვისება არსებობის არის სიამაყე – ამაღლდეს ერი ჩვენი და თვიშეყვარებით აოცებდეს ქვეყნიერებას. ხალხი, რომელიც უარყოფს დიდების სურვილს, ჰგავს ავადმყოფს, რომელმაც იგრძნო კოცნა სიკვდილისა და კიდევ ელის სიცოცხლეში დაბრუნებას. ჩვენ ვკლავთ შიშს თავის ბნელ მანტიამი და ვუმღერით რაინდობას, სიჭაბუკეს და ალურ სიხარულს“. „პირველთქმის“ ამ ცალკეული პასაჟებით ძნელი არ არის იმაში დარწმუნება, რომ ცისფერორდენოსანთა ფესვები მყარად იყო გამჯდარი

მშობელ მიწაში. სწორედ ეს არის ერთ-ერთი თავისებურება ქართული სიმბოლიზმისა.

„პირველთქმაში“ პაოლო იაშვილი ხშირად იმეორებს სიტყვა „სიამაყეს“: „უდიდესი თვისება არსებობისა არის სიამაყე“... „ამაყი ოცნება“... „სიამაყით მთვრალი“... და ა.შ. 1916 წლის 9 ივნისს, ქუთაისის კაფე-საჩაიეში გამართულ სკანდალურ საღამოზეც ამაყად ეჭირათ თურმე თავი პაოლოს და მის მეგობრებს. ამას ირონიით აღნიშნავს გაზ. „სამშობლოს“ კორესპონდენტი. მაგრამ ეს ამაყად თავანუელი ჭაბუკები 22-23 წლისანი იყვნენ. მათი სახით „ახალგაზრდობა – დაუნდობელი სურვილი ლომის“, როგორც გალაკტიონი იტყოდა, დაუპირისპირდა როგორც საერთოდ კლასიკურ მწერლობას, ასევე ძველ ქართულ მწერლობას თვით ილიას და აკაკის, მაგრამ, მათი აზრით, ეს მომავლის პოეზიას წაადგებოდა, წაადგებოდა ქართული ლექსის, ქართული სიტყვის განახლებას. ეს იყო ხელოვნური შოკი, რომელიც განახლებაში უნდა დახმარებოდა ქართულ პოეზიას, შეექმნა მას თვითმყოფადი სახე. საგულისხმოა ისიც, რომ „პირველთქმაში“ პ. იაშვილი ქართველი ხალხისადმი მიმართვაში ამბობს: ჩვენ შევხვდით შენ უკვდავ კერპებს. მაგრამ სიამაყის ცეცხლით ანთებულებს არ გვსურდა მათთვის ლოცვების შეწირვა“. „უკვდავი კერპები“ – ეს ამათგან უარყოფილ სახელებსაც გულისხმობს უთუოდ და იგივე დატვირთვა აქვს, რაც ტ. ტაბიძის ლექსის ამ სტრიქონებს: „ძველ პოეზიას კადნიერად ვახურავთ ჩალმას, / მაგრამ საესევა სიყვარულით თვალთა უპენი“.

ქუთაისის საზოგადოების და საერთოდ ქართული პრესის რისხვა განსაკუთრებით პაოლო იაშვილს დაატყდა თავს. 1916 წლის 9 მარტს ქუთაისში, კაფე-საჩაიეში გამართული პოეზიის საღამო ცისფერყანწელთა პირველი შეხვედრა იყო პირისპირ და საჯაროდ თავის მკითხველთან, საზოგადოებასთან. საღამო უაღრესად დაძაბულად წარიმართა. კიტა აბაშიძის გარდა დამსწრეთაგან ყველა აგრესიულად იყო განწყობილი ცისფერყანწელთა მიმართ. ამ ფაქტს გამოეხმაურა ქუთაისისა და თბილისის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ჟურნალი თუ გაზეთი. განსაკუთრებული სიმწვავეით გამოიჩინა და გაზეთი „სამშობლო“.

1916 წლის 13 მარტის ( 309) გაზ. „სამშობლოში“ ვინმე „დამსწრე“ შეშფოთებას გამოხატავს კაფეში მომხდარი ინციდენტის გამო. აღნიშნავს, რომ ჩვენს საზოგადოებას სურვილი ჰქონდა, დუმილით შეხვედროდნენ „ცისფერ ყანწისტებს“, რადგან ჩვენ მათ გამოსვლაში ახალ მიმართულებას ვერ ვხედავთო. ნერილის ავტორი მკაცრია და მოურიდებელი: „დუმილით გვინდოდა, შევხვედროდით იმ სკანდალს, რომელიც ამ დღეებში მოხდა ძმ. ჩილინგაროვების შენობაში ქართულ თეატრის სასარგელოთ დროებით გახსნილ „საჩაიე-კაფეში“, მაგრამ, რაკი „სოციალისტურ-ფუტურისტულმა გაზეთმა „მეგობარმა“ ეს სამ-

ნუხარო ფაქტი დაამახინჯა, არ შეგვიძლია, დაწვრილებით არ აღვ-  
ნეროთ 9 მარტს „საჩაიეში“ მომხდარი სკანდალი.

ლამის 12 საათი იქნებოდა. „საჩაიე-კაფეში“ დიდძალი საზოგადოება  
იყო შეკრებილი. „ფუტურისტი მგოსნები“, რაღაც მოურიდელები სია-  
მაყით გამოიყურებოდნენ. თურმე მოპატიუებული ყოფილან“... შემდეგ  
ავტორი აგრძელებს, რომ მოულოდნელად პატივცემულმა თავადმა  
კიტა აბაშიძემ დიდის ქებით მოიხსენია „ახლად მოვლენილი ფუტურ-  
ისტები“. „თავადმა საჯაროდ განაცხადა, – წერს იგი, ეს ყოველთვის ასე  
ხდებოდა; როგორც ახალი მიმართულება შემოდის ლიტერატურაში,  
ძველი არსებული მიმართულება ბრძოლას უცხადებს ამ ახალ მოვლე-  
ნას და საქმე იქამდე მიდის, რომ ძველი მიმართულება სასტიკად მარ-  
ცხდება და ახალი მოვლენა სავსებით იმარჯვებს ამ უკანასკნელზეო.  
ეხლაც ამას უნდა ველოდეთ, ეს ახალგაზრდობა (მიუთითა პავლე იაშ-  
ვილის კომპანიაზე) სავსებით გაიმარჯვებენ და მასი მონიანალმდეგე-  
ები სასტიკად დამარცხდებიან“.

კიტა აბაშიძის სიტყვებს საზოგადოების უკმაყოფილება გამოუნვე-  
ვია. მოუთხოვიათ კედლიდან შოთა რუსთაველის სურათის ჩამოხსნა,  
რადგან ისიც „ფუტურისტების“ დახატული ეგონათ. კრიტიკოსისგან  
გათამამებულ „სადღეისო გმირს“ პ. იაშვილს დებატების გამართვა  
მოუთხოვია „ცისფერი ყანწების“ გარშემო, მაგრამ დამსწრე საზოგა-  
დობას უადგილოდ მიუჩნევია ამაზე სჯა-ბაასის გამართვა („სამშობ-  
ლო“, 1916, 309- გვ. 3). შემდეგ, როგორც ამ წერილიდან ჩანს, პაოლომ  
დააპირა ელენე დარიანის ციკლის ლექსების წაკითხვა. აღშფოთებ-  
ულმა საზოგადოებამ ამის ნება არ დართო. ამაზე პაოლოსაც საკმაოდ  
მოურიდებლად უპასუხია: „ისევე კიტამ დაიხსნა ჩვენი „ფუტურისტები“  
გატყეპისაგან“... წერს „დამსწრე“. იგი სინანულს გამოთქვამს, რომ გაზ.  
„მეგობარს“ სულ სხვა თვალეები და ყურები ჰქონიაო.

თავად კიტა აბაშიძე გაზ. „ჩვენს მეგობარში“ (196, 10) წერდა:  
„დაუძინებელი ჩემი მტრები ყვირიან: კიტა აბაშიძე „ფუტურისტია“,  
კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ მფარველობს და სხვა. კიტა აბაშიძე  
„ფუტურისტებს არ მფარველებს იმიტომ, რომ არ იცის, სად არის ჩვენში  
ფუტურისტები, ამ აზრის ევროპული მნიშვნელობით. თუ „ცისფერ ყან-  
წების“ მწერლებზე ბრძანებთ, ისინი თავის თავს სიმბოლისტებად თვ-  
ლიან და არა „ფუტურისტებად“.

... ის მიმართულება, რომელსაც ეს მწერლები ემსახურებიან და  
გამოხატავენ, მიმართა ჩვენი მომავალი ლიტერატურის ერთ ფრიად  
მნიშვნელოვან საძირკველად.

ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ყველაფერი მომწონს „ცისფერ ყანწე-  
ბში“, – არა, არ მომწონს...

ჩემი მფარველობა მხოლოდ იმაში გამოიხატა, რომ საზოგადოებას ვთხოვე იმ საბედისწერო საღამოზე: „ნუ ავიგდებთ ამ მწერლებს აბუჩად, რომელთაც „ცისფერ ყანებში“ მიუღიათ მონაწილეობა და რომელთაგან ზოგიერთს უკვე საპატიო სახელი აქვს მოხვეჭილი ჩვენში-მეთქი. ძველი და ახალი ყოველთვის იბრძვის. ახალი ძნელი შესათვისებელია, მაგრამ ცხოვრება კი მაინც ითვისებს მას; მხოლოდ ყველაფერი კი არ უნდა მოვიწონოთ ახალში, მოვიწონოთ ის, რაც მოსაწონია და დასაგმობი დავგმო-თქო“. კიტა აბაშიძის სიმართლე დრომ დაამტკიცა.

კიტა აბაშიძეს ასევე მკაცრად ესხმის თავს გაზ. „თანამედროვე აზრი“ (1916, 59). „კიტა აბაშიძე – პორნოგრაფისტების დამცველი“ – ამ სახელწოდებით გამოქვეყნებულ წერილში უცნობი ავტორი („რასანი“) გადმოსცემს კიტა აბაშიძის სიტყვებს: „ჩვენს ლიტერატურაში გაჩნდა ახალი მიმართულება, მას საზოგადოების ერთი ნაწილი გულსწყრომით იხსენიებს და პროტესტს უცხადებს, მაგრამ განა ჩვენი დიდებული მგოსნების – ილიას და აკაკის პირველათ სალიტერატურო ასპარეზზე გამოსვლას მაშინდელი საზოგადოება ასევე არ შეხვდა“ – და სხვა ასეთი „მარგალიტებით“ შეამკო ჩვენი „ფუტურისტები“ ბ-ნ კიტამ. მის სიტყვას საზოგადოება სიჩუმით შეხვდა, მაგრამ ჯავრი პ. იაშვილზე იყარეს. როგორც კი დაიწყო ლექსების კითხვა პ. იაშვილმა, შეიქნა ზარის რეკა, სტვენა, ხმაურობა. ქალები მოითხოვდნენ, გაეგდოთ გარეთ იაშვილი“.

ამ ფაქტს გამოეხმაურა ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ (1916, 13, გვ. 13), რომელიც ასევე კრიტიკულია ცისფერყანწელთა მიმართ, განსაკუთრებით პაოლო იაშვილია კრიტიკის ობიექტი: „საზოგადოების აზრს ანგარიშს არ ვუნევდი, თავი მოგვწონს კიდევ, რომ ჩვენი არა გესმით რაო“ – მოაქვს სტატიის ავტორს პაოლო იაშვილის სიტყვები, რომლითაც მან მიმართა თურმე დამსწრე საზოგადოებას.

გაზ. „ახალი კვალის“ 1916 წლის 13 ივნისის ნომერში დაიბეჭდა კრიტიკული წერილი „უდროობის გმირები“ („ვინი“). ავტორი მკაცრად აკრიტიკებს ყანწელთა როგორც მხატვრულ პროდუქციას, ასევე თეორიულ მსჯელობებს.

ცისფერყანწელთა გამოსვლა უარყოფითად შეაფასა აკაკი პაპავამ მიმოხილვითი ხასიათის სტატიაში „წლის ნაკვეთები“ („საახალწლო ფურცელი“, 1917, 1).

პრესის ამგვარმა დამოკიდებულებამ გაამწვავა საზოგადოებრივი აზრი „ცისფერი ორდენის“ წევრთა მიმართ. ცისფერყანწელებს საშუალება არ ჰქონდათ, იმავე პრესის საშუალებით ეპასუხათ მონინაალმდეგეებისათვის, დაეცვათ თავი ოპონენტებისგან. ამიტომაც,

გადანყვიტეს ყოველკვირეული საკუთარი გაზეთის გამოცემა. „ჩვენ გვინდა უფრო ვრცლად ვთქვათ ყოველივე ის, რისთვისაც ასე გიჟურად სწყევლის ჩვენს აღმანახს აღელვებული ხალხი. ქართულ გაზეთებს საერთოდ და, კერძოდ, „მეგობარს“ ჩვენ არ გვინდა დავავალოთ მეტად მძიმე საქმე: ვრცელი ადგილის დათმობა მისთვის, რაც მოითხოვს სრულიად განცალკევებულ პირობებს. ამიტომ ჩვენ ვაარსებთ საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოს, რომელშიდაც ვეტყვიან ბ-ნ პროტესტანტებს დაურიდებელ პასუხს ყველა იმ საოცარი წყევლისათვის, რომლის საგნათ გახდა ჩვენი აღმანახი“ (გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 13).

ცისფერყანწელებმა გაზეთი ვერ გამოსცეს. თუმცა ქუთაისის გუბერნატორისაგან ამის ნებართვაც აუღიათ (გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 56). ამ ინფორმაციის გამოქვეყნების მეორე დღესვე იგივე გაზეთი იუნყებოდა: „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობამ დაადგინა, რადგან „ცისფერი ყანწები“ მიმართულებას არ ვიზიარებთ, ჩვენს სტამბაში ბეჭდვის ნებას არ მივცემთ“ (ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 57).

ცისფერყანწელებმა კვლავ საჯარო გამოსვლა გადანყვიტეს. 1916 წლის 7 ივნისს ქუთაისის თეატრში პაოლო იაშვილი მოხსენებით გამოვიდა საზოგადოების წინაშე. „შედეგა საღამო, რომელიც ერთ-ერთი საშუალება იყო პასუხის გასაცემათ იმ საზოგადოებისათვის, რომლისგანაც („ცისფერმა ყანწებმა“) ესოდენი გულისწყრომა დაიმსახურა“ – წერდა გაზ. „ჩვენი მეგობარი“ (1916, № 79). სტატიის ავტორი („ტ“) აღნიშნავს, რომ ამ საღამოს პაოლო იაშვილმა სცადა დაემტკიცებინა, რომ მათ არაფერი ჰქონდათ საერთო ფუტურისმთან. როდესაც თავის „პირველთქმას“ შეეხო, იქ აღიარა: „მართალია, აქ გადაჭარბებას ადგილი აქვს, მაგრამ ეს მოხდა იმისთვის, რომ იარაღის სახე მისცემოდა ჩვენს გამოსვლას და დაგვემსხვრია არსებული შაბლონი“ (ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 79) კამათში, როგორც ამ სტატიიდან ჩანს, მონაწილეობა მიუღიათ ალ. წერეთელს, ჯ. ჯორჯიკიას, ტ. ტაბიძეს და გ. ფარქოსაძეს. სიტყვით გამოსულ ტ. ტაბიძეს ქართველ სიმბოლისტთა წინაპრად ბესიკი უღიარებია. ალ. წერეთელი და გ. ფარქოსაძე მონიწიანადმდეგეთა პოზიციებიდან გამოსულან სიტყვით.

გაზ. „ჩვენს მეგობარში“ (1916, № 76) გამოქვეყნდა პაოლო იაშვილის ლექციის თეზისები. დანვრილებით ამ ლექციის შესახებ ვრცლად არის საუბარი თეიმურაზ ჭუმბურიძის სტატიის „კიდევ ცისფერი ყანწები“. კორესპონდენტი ამ საღამოს „კურიოზულს“ უწოდებს, ხოლო მომხსენებელს – „უტიფარს“, „თავხედს“, რომლისგანაც: „ხშირად გაიგონებდით ასეთ რამეს: მე ვამტკიცებ, მე ვამყარებ ამ აზრს, მაგრამ გარწმუნებთ, რომ არც ერთის დამტკიცებას, არც ერთ მეცნიერულ

დასაბუთებას აქ ადგილი არა ჰქონია. მოხსენება შესდგებოდა სხვადასხვა მოდერნისტული ნიგნებიდან ამოგლეჯილ ფრაზებით, რომელიც საცოდავად იყო ერთი მეორეზე გადაკონინებული“ („თანამედროვე აზრი“, 1916, № 135). პ. იაშვილი ამ საღამოს მარტო არ იყო, – ვკითხულობთ იქვე. მას მხარს უმშვენიებდნენ მისი ბედის მონაწილენი, რომელნიც ამაყად შეჰყურებდნენ „ცისფერყანნელების“ „ღირსეულ“ დამცველს. კამათის დროს ერთი იმათგანი – ტ. ტაბიძე „ყვილის“ ხმით გამოესარჩლა უფროს კოლეგას“ (თ. ჭუმბურიძე, გაზ. „თანამედროვე აზრი“, 1916, № 136, გვ. 3).

„ცისფერი ყანნების“ I ნომერში დაბეჭდილი პაოლო იაშვილის ლექსი „პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი“ მოურიდეზღად გამოხატავს კლასიკური მწერლობის უარყოფას. ამ ლექსმა, შეიძლება ითქვას, უფრო ლაკონიურად, მკაფიოდ, თვალმისაცემად და გამაღიზიანებლად გამოხატა არა მხოლოდ ავტორის, საერთოდ ცისფერყანნელთა კრედო:

პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი,  
ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა, შექსპირს უარი,  
რა ვქნა, რომ ჩემთვის ბეთხოვენი მხოლოდ ყრუ არი  
და რომ წარსულმა ვერ გადმომცა მე ანდამატი.

ამ ნომერში გამოქვეყნებულია გრიგოლ რობაქიძის „სირენას სიმღერა“, იოსებ გრიშაშვილის „სძინავს დედოფალს“, ელენე დარიანის სამი ლექსი, ივანე ყიფიანის სონეტი სიყვარულზე, მაგრამ – ქართული ლექსისთვის უჩვეულო, თავისუფალი პოეტური შტრიხებით, რამაც შოკური რეაქცია გამოიწვია საზოგადოებაში. „მოხუცმა თუ ხანში შესულმა, ახალგაზრდამ თუ უსუსურმა, დაკარგეს სულის სიმშვიდე და ქუთაისში ომია, ქუჩაში გამართული ომი“ (გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 20). გაზ. „სამშობლო“ კი (1916, № 298, 299) სხვადასხვა ეპითეტებით „ამკობდა“ ჟურნალის მესვეურებს, აცხადებდა რომ ჟურნალი „ეროტიკულ-ქვედაგრძნობების გაღიზიანებას ემსახურებაო“.

„ცისფერი ყანნების“ პირველ ნომერში გამოქვეყნებულია გალაკტიონის „მთანმინდის მთვარე“ და „ლურჯა ცხენები“. გალაკტიონი ამ დროს უკვე აღიარებული პოეტია, ნიგნის (1914 წ.) ავტორი. ყანნელებთან დაკავშირებულ პრესის მასალებიდან ვიგებთ, რომ ქუთაისის თეატრში გამართულ ხმაურიან საღამოზე, როცა პაოლოს ლექსის წაკითხვის საშუალება არ მისცეს, გალაკტიონისთვის ლექსის წაკითხვა უთხოვიათ და ტაშით შეხვდნენო. მაგრამ გალაკტიონის ლექსები ამ ჟურნალში და პოეტის თანადგომა ცისფერყანნელებთან, საკმარისი



არ აღმოჩნდა ქუთაისის საზოგადოებისათვის, ცოტაოდენ დათმობაზე მაინც წასულიყვნენ.

ვალერიან გაფრინდაშვილი და ტიცვიან ტაბიძე ამ ჟურნალში ტიპური სიმბოლისტები არიან. ან უფრო – ტიპური, ქართველი სიმბოლისტები, დახვეწილი სიტყვით:

ავახელ თვალსა და გაქრება ლანდთა ღ-რუბელი,  
– ჩემს წინ ბოდლერი, გადაშლილი ვით სახ-არება,  
გიჟურ თვალებით შემომხედავს ჩემი ვ-რუბელი,  
სინამდვილეში დაბრუნება დამეზ-არება.

(ვ. გაფრინდაშვილი, “Intenieur”)

ვუცქერ გულგრილად წარმოდგენას, ვტირი ანტრ, აქტებს,  
დავინყებულები სიტყვებისას ვგრძნობ ანდამ-აქტებს.  
და თუ არ ამყვა ხმა სიმღერათ გაშლილი, ლ-ალი,  
უხმო ბულბულსაც დამაფასებს ქართული ბ-ალი.

(ტ. ტაბიძე)

ჟურნალში დაბეჭდილი ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურა „ქალ-ვაჟიანი“, ლელი ჯაფარიძის „დღესასწაულზე“, ალექსანდრე ცირეკიძის „რაინდთა ლანდები“, არისტო ჭუმბაძის მინიატურა – რომანიდან, აკაკი ფაღავას „ჩემი სურვილი“, კონსტანტინე ბალმონტის ლექსი – ავტოგრაფი.

ტიციან ტაბიძის წერილი „ცისფერი ყანწებით“ იბეჭდება ორივე ნომერში.

„ცისფერი ყანწების“ მეორე და უკანასკნელი ნომერი გამოვიდა 1916 წლის დეკემბერში. ჟურნალი იხსნება საკმაოდ ვრცელი სარედაქციო განცხადებით – „ყვითელ მტრებს“: „ჩვენ მოვისმინეთ თქვენი წყევლა, როგორ ანთებდით კოცონს ჩვენი მღელვარებით სავსე გულების დასაწვავათ. გვესმოდა ხმები უძღური და არ სჩანდა თქვენი ხმალი ბრძოლისათვის ამართული... თქვენ გინდათ დასთესოთ მტრობა ჩვენს შორის და მოყვარულ ძმებში შეიტანოთ სიძულვილი. მაგრამ ის, ვინც დაადგა ჩვენს გზას, მას ვერ აცდება: გზა ერთია, შეიძლება იყოს მრავალი ტაძარი. გვწამს: მოვა წინასწარმეტყველი, რომლის სამლოცველოში შევალთ ყველა დროებით განშორებულნი...”

... „მაგრამ, თუ უნდა მოვიდეს დრო ჩვენი სამუდამო დაძინებისა, ჩვენ ვიგრძნობთ დასასრულის სიახლოვეს და ვნახავთ თქვენგან განშორებულ ადგილს უკანასკნელი ლოცვების სათქმელათ.

... გაგიჟდით კიდევ ერთხელ, კიდევ დაინახავთ ჩვენს ცივ ღმირს, რომლისაც თქვენ ისე გეშინიათ, თქვენ, ჩვენო ყვითელო მტრებო“...



მიუხედავად ამ გამომწვევი განცხადებისა, ჟურნალის მეორე ნომრის გამოსვლას ხმაური არ მოჰყოლია.

ჟურნალის ამ ნომერში დაიბეჭდა ვალერიან გაფრინდაშვილის 4 ლექსი: „სხვანაირი ტრფობა“, „მაღალი მთვარე“, „სონეტი“, „ძონძეში“, იოსებ გრიშაშვილის: „შეშლილი ოთახი“, ელენე დარიანის „ფერადი სონეტი“, „მე და კატა“, „ყოველთვის მაისში“, პაოლო იაშვილის „ტრიპტიხი. მალარმე“, „ვერლენ“, „ვერჰარნ“, „ფარშევანგები ქალაქში“, „კოლაუ ნადირაძის „ავზნიანი ქალაქი“, „გრიგოლ რობაქიძის ორი ლექსი: „სონეტი ლოცვის“, რომელსაც უძღვნის „ახალ მხედართ“: ვ. გაფრინდაშვილს, პ. იაშვილს, ტ. ტაბიძეს, გ. ტაბიძეს – და „ვერის ხიდზე“, ივანე ყიფიანის „ზამთარი“, გრ. ჯაფარიძის „ოცნება ფირუზისფერი“, ლელი ჯაფარიძის „თეთრ ქუჩებში“, „ორსული მზე“, ალ. ცირეკიძის „მთვარეული“, არისტო ჭუმბაძის „ჰაეროპლანს“, ტიცინ ტაბიძის – ნიგნიდან – „ქალდას ქალაქები“. ნომერში გრძელდება ტიტე ტაბიძის თეორიული ნერილი „ცისფერი ყანებით“, რომელიც პასუხს სცემს კითხვას, რა არის სიმბოლიზმი? – „ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, შემოქმედების თავისუფლება, დასწავლილი ფორმულების უარყოფა-ლტოლვა ყოველივე არაჩვეულებრივისადმი, უცნაურისადმიც კი. ის ნიშნავს კიდევ იდეალიზმს, სოციალურ რიგის ფაქტების უგულვებლყოფას, ანტინატურალიზმს, ტენდენციას მიმართულს იქით, რაც არის ცხოვრებაში დამახასიათებელი, ტენდენციას მხოლოდ იმ ხაზების გადმოცემისას, რომელიც ერთ ადამიანს მეორისგან ასხვავებს. სურვილს- დაიჭირო ის, რაც არსებითია“. შემდეგ სტატიაში ავტორი ცდილობს პასუხი გასცეს კითხვას, როგორ გამოიხატა სიმბოლიზმი ქართულ მწერლობაში... „ქართულ კრიტიკაში ირევა ორი მცნება: სიმბოლიზმი, როგორც მეთოდი და სიმბოლიზმი, როგორც სკოლა. ეს, რასაკვირველია, შეცდომაა, მაგრამ უფრო უარესია, როცა ირევა ერთმანეთში სიმბოლიზმი და ალეგორია... ამას ჩვენში ბევრჯერ ჰქონია ადგილი. სწორედ აქედან დაიბადა ლეგენდა ვაჟა-ფშაველას სიმბოლისტიკის.

სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ. გრ. რობაქიძეზე არ გამართლდა საერთო დებულება, რომ ყოველ ნოვატორს წინ ელობება გაუგებრობის გაღაფანი. იმას არაფრად დაჯდომია ძველ ღირებულებათა გადაფასების კადნიერება, ახალ ძიებათა ფიქრვერკების გასროლა...

ნერილი მოკლედ არის საუბარი ს. შანშიაშვილის, გ. ტაბიძის, ი. გრიშაშვილის, ნ. ლორთქიფანიძის, პ. იაშვილისა და ვ. გაფრინდაშვილის შესახებ. ამ ორ უკანასკნელს ცალკე გამოყოფს საგანგებოდ.

გალაკტიონზე ტიცინ ტაბიძე აღნიშნავს შემდეგს: „პირველი ნიგნის ნერვების ტოკვაზე ეტყობა, რომ გაზრდის შხამიან ყვავილს

სიმბოლიზმისას. რაც ძვირად არ დავაფასოთ ის, რაც იმან მოგვცა, მაინც იმაზე მეტი მომავალშია..." ტ. ტაბიძის დასკვნით, პ. იაშვილს და გაფრინდაშვილს „მოაქვთ ჩვენში ნამდვილი მოდერნიზმი“ („ცისფერი ყანნები“, # 1, გვ. 32).

მეორე ნომრით ჟურნალ „ცისფერი ყანნების“ გამოცემა შეწყდა. თუმცა მოგვიანებით, 1919 წლის თებერვლის ნომერში ჟურნალი „მეოცნებე ნიამორები“ თავის მხატვრულ მათიანეში იუნყებოდა: „პაოლო იაშვილის რედაქტორობით მალე გამოვა „ცისფერი ყანნების“ მესამე ნიგნი. ნიგნში დაიბეჭდა ლექსები: პაოლო იაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, ტიცვიან ტაბიძის, ლელი ჯაფარიძის, კოლაუ ნადირაძის, გ. ლეონიძის, ა. ჩაჩიკაშვილის, ალ. ცირეკიძის და სხვა. ნიგნში დაიბეჭდება აგრეთვე „მანიფესტი აზიას“.

„ცისფერი ყანნების“ მესამე ნომერი აღარ გამოსულა.

## **RAMAZ CHILAIA**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili State University*

### **Decadance, Modernism, or Avant-garde**

The modernistic period coincided with several important occurrences. They are: the World War, scientific-technical revolution, the worldwide spread of information and communication.

In the art sphere (we mean literature), there are no rules defining its development.

Neither the appearance of modernism is the result of the effect of any historical regularity. At the same time, we are able to follow the tendencies in the course of historical development that arouse on the brim of the Middle ages and the New Age. Every single tendency or literary process at a concrete time seeks for some kind of support in the precedent systems, that can be named “traditionality”.

**Key words:** modernism, historical; development, literary process, avant-garde

## რამაზ ჭილაია

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### დეკადენსი, მოდერნიზმი თუ ავანგარდი

მხატვრული კულტურის ისტორია (იგულისხმება ლიტერატურაც) სახეცვლილების, გამოცდილების დაგროვების და ჩამოყალიბება-დადგენის პროცესია. ასე იკვრება სულისმიერი კავშირი თანამედროვეობას, წარსულსა და მომავალს შორის. წარსული ანმყოფი ცოცხლობს დიდნილად, რომელმაც უცილობლად უნდა იცოდეს წინარე გამოცდილება, თუნდაც ის მიუღებელიც კი იყოს.

სიტყვის ხელოვნება მარად განვითარებადი პროცესია; სათავეს იღებს მითოლოგიასა და ზეპირსიტყვიერებაში, ხალხურ შემოქმედებაში. მისი განვითარების პირობითი ეტაპები ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ანტიკურობა, შუა საუკუნეები, აღორძინების ხანა, განმანათლებლობის ეპოქა, XIX საუკუნის პროცესები. სწორედ მეცხრამეტე საუკუნეების მიჯნაზე ჩნდება დასავლურ კულტურისმიერ სფეროში კონცეპტი დეკადანსი, რომელიც ძირეულ ცვლილებებს აცნობიერებს. მისი ცალსახოვანი გააზრება უმართებულოა. დეკადანსი მრავალმხრივი მოვლენაა და ხელოვნებისმიერ სფეროში მიმდინარე პროცესების აღმნიშვნელი უფროა, ვიდრე სიტყვა-სიტყვით გაგებული დაცემა თუ დეგრადირება; გლობალური კრიზისთვის დამახასიათებელი ე.წ. fin de siècle („საუკუნის დასასრული“) და მისი მითოლოგიზირება. საუკუნის დასასრულის თუ დასაწყისის დიქოტომია დეკადანსში, ფარდობითია და უფრო პარადოქსია ვიდრე ანტითეზა. დეკადანსი დამოუკიდებელი მხატვრული მიმართულება არ გახლავთ; მისი განსახოვნება სხვადასხვა მიმართულება-მიმდინარეობებში დადასტურდა.

ხელოსნებისმიერ სფეროში (იგულისხმება ლიტერატურაც) არ არსებობს მისი განვითარების განმსაზღვრელი კანონები; ის რომ, ერთ სტილს მეორე ანაცვლებს, მხოლოდ ხელოვნების განვითარების ტენდენციაა.

არც მოდერნიზმის გაჩენა გახლავთ რაიმე ისტორიული კანონზომიერების მოქმედების შედეგი. ამასთანავე, შესაძლებელია ხელოვნების განვითარებაში იმ ტენდენციების თვალის მიდევნება, რომლებიც შუა საუკუნეების და ახალი დროის მიჯნაზე ჩაისახა. ამ ნიშნით, წინამორბედი სტილური მიმდინარეობებიდან პრინციპულად განსხვავებულმა მოდერნიზმმა, მაინც იმემკვიდრა წინარე „გამოცდილება“. ყოველი ლიტერატურული მიმართულება გარკვეულ დროს, წინამორბედ სის-

ტემებში ეძებს დასაყრდენს, იმას, რასაც „ტრადიციულობა“ შეიძლება ეწოდოს (ტინიანოვი 1929: 30-47). თანამედროვე ხელოვნების ესთეტიკური ღირებულება შესაძლებელია არც თუ დიდი იყოს, მაგრამ ვისაც ამაში მხოლოდ ახირება ეჩვენება, დარწმუნებული ბრძანდებოდეს, რომ მას არც ძველ და არც ახალ ხელოვნებაში არა გაეგება რა. ფერწერის და ზოგადად ხელოვნების ახლანდელი მდგომარეობა განუხრელი და გარდაუვალი ევოლუციის, ნაყოფია (გასეტი 1991: 200).

კაცობრიობის განვითარების ისტორია ადასტურებს, რომ ყოველ ზეალსვლას – დაღმასვლა მოსდევს, როგორც ეკო იტყოდა, ნებიმიერ ეპოქას საკუთარი პოსტმოდერნიზმი აქვს.

მართალია, მოდერნიზმი თითქოს ხიდეხს წვავს ტრადიციულ ხელოვნებასთან, მაგრამ მისი გაჩენა სპონტანური არ ყოფილა. მასში მაინც იგრძნობა წინამორბედთა ტრადიციის გაგრძელება; ეს ყველაზე მეტად, რომანტიზმს შეეხება. რომანტიკოსები თვლიან, რომ ხელოვნების სფეროში განსაკუთრებული კანონებია ძალმოსილი – მშვენიერების კანონი და კანონი არსებულის ზღვრის გადალახვისა. ხელოვნება – „იდეალების საუფლოა“, შილერის თქმით, ამოცანა „ესთეტიკური სახელმწიფოს“ დაფუძნებაა, რომელმაც ხელოვნებისმიერად უნდა გარდაქმნას სოციუმი.

ხელოვნების ავტონომიურობის მოთხოვნა, დაუსაზღვრავი თავისუფლება, ბაძვის პრინციპის შეზღუდვა, სამყაროსა თუ პიროვნების გარდაქმნაში ხელოვნების აქტიური როლი, ის იდეალებია, რომელნიც ორგანულად ერწყმიან და წარმოაჩენენ მოდერნიზმის ესთეტიკას.

კულტურის და ზოგადად ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია ციკლურობა, განმეორებითობა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ხელოვნება (ლიტერატურა) თვითგანვითარებადი სისტემაა.

ავანგარდიზმი როგორც მიმართულება, ახალი მოვლენა არაა, იგი კულტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იჩენდა თავს. ავანგარდიზმი ხელოვნებისმიერი სისტემის იმანენტური თვისებაა და მის თვითგანვითარებას ადასტურებს.

ციკლურობის ლოგიკური ბმა შეიმჩნევა ვ. ფრიჩეს (ფრიჩე 2003) ნააზრევში, რომელიც ხელოვნებაში იდეალისტური და რეალისტური სტილების განმეორებითობას მიანიშნებს; ფერწერასა თუ ქანდაკებაში სამყაროს აღქმის ორი ძირითადი გააზრება ფიქსირდება მუდმივად. რელიგიური სიმბოლურ, იდეალისტურ სტილს მოიმარჯვებს, არარელიგიური კი – რეალისტურს. ადრეული რეალისტური ნაკადის ნიშნები ჯერ კიდევ ქვის ხანაში შეიმჩნევა. იდეალისტური სტილი კი იმ პერიოდისათვის ყალიბდება, როდესაც კაცობრიობა მონადირეობიდან მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადავიდა.

რეალისტურ სტილს იმპრესიონისტული სტილი ანაცვლებს, რომელიც ასევე შესაძლებელია ციკლურობის სისტემაში მოვიაზროთ.

ხელოვნების/ლიტერატურის განვითარების პრინციპი, რომელიც მის თვითგანვითარებას ეფუძნება, გააზრებულია გ.ვ.ფ. ჰეგელის, ა. რიგლის, ხ. ორტეგა-ი-გასეტის მიერ. ალოიზ რიგლი მიიჩნევდა, რომ ხელოვნების განვითარების მამოძრავებელი ძალა, „შინაგანი აუცილებლობა“ თუ „მხატვრული ნებელობა“, რაც ჰეგელისეულ „ობიექტურ სულს“ ემსგავსება (რიგლი 1929). ორტეგასეულად, ხელოვნება/ლიტერატურა, ადამიანური ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემებს ასახავდა. ხელოვნების სხვადასხვა დარგში განმეორებადი ნიშნების განხილვა მხოლოდ გარეგანი ფაქტორების ზემოქმედებით (მაგ. ეკონომიკური ან სხვა ფაქტორები) უკმარია. ძნელად ასახსნელია, ასევე, მხოლოდ შინაგანი იმპულსების საშუალებით სრული სურათის შექმნაც. ამა თუ იმ დროის კულტურის ისტორიის განხილვა „ორი თვალთახედვით“ შეიძლება: ერთია – იმანენტური განვითარება, მეორე კი გარეგანი ზემოქმედების მრავალმხრივი შედეგი. ეს ორივე პროცესი ურთიერთ გადაჯაჭვულია და მათი განცალკევება მხოლოდ კვლევის-მიერი აბსტრაგირებითაა შესაძლებელი“ (ლოტმანი 2001: 63).

XXI საუკუნე, სავარაუდოდ, კრიზისული საუკუნე იქნება. რა თქმა უნდა, მხატვრულ სისტემებს ვგულისხმობ და არა სოციალურ-პოლიტიკურს (ჩემი საქმე არაა). მეოცე საუკუნის პირველ ათასწლეულში ამოიწურა ხელოვნების (ლიტერატურის) ისტორიის ერთი დიდი და ნაყოფიერი ეტაპი; ეტაპი, რომელიც, დიდნილად, ალორძინების ეპოქით დაიწყო. ეს კრიზისი რემინისცენციების თანხლებით, შეიძლება დიდხანს გაგრძელდეს. განვითარების ადრეულ ეტაპებზე მსგავსი მოვლენები იყო კიდევაც: ანტიკურობიდან შუა საუკუნეებამდე და შუა საუკუნეებიდან ალორძინების ეპოქამდე.

ლიტერატურული განვითარება განუყოფელია საზოგადოებრივი განვითარებისაგან. XIX ს. ბოლოსა და XX ს. დასაწყისის ლიტერატურული პროცესები მჭიდროდ უკავშირდება ისტორიულ ჟამთავლას. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის საქართველო, გასაგები მიზეზების გამო, განრიდებულია ევროპულ სოციო-კულტურულ და პოლიტიკურ სივრცეს, ჩვენში მაინც თავს იჩენს ნოვაცია. ფეხს იკიდებს ევროპული ყაიდის მოდერნიზმი, რომელიც მხოლოდ ლიტერატურული სააზროვნო ველით არ შემოიფარგლება.

ის ძიებანი და სიახლეები, რომლებმაც განსაზღვრეს XX საუკუნის პირველი ნახევრის ზოგადი სახე, ასე გვესახება:

**სოციალურ-პოლიტიკური განვითარების თვალსაზრისით:**

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობების გააქტიურება; მსხვილი ევროპული იმპერიების და მონარქიების კრაზი; სოციალისტური და კომუნისტური იდეოლოგიების გაძლიერება; მსოფლიო ომები.

**სამეცნიერო-ტექნიკური განვითარების თვალსაზრისით:**

სამეცნიერო-ტექნიკური მოღვაწეობის სფეროში გამოვლენილი რევოლუციური ძვრები (მრეწველობა, ტრანსპორტი, შეიარაღება, მედიცინა და სხვ.); ახალი სამეცნიერო სფეროების წარმოქმნა-განვითარება (გენეტიკა, ფსიქიატრია, ბიოფიზიკა, ქიმიური ფიზიკა, ატომური ფიზიკა, მათემატიკური ლოგიკა და მისთ.).

**სულისმომცემი და უშუალოდ ლიტერატურული სფეროს თვალსაზრისით:**

სინამდვილის ასახვის ახლებური ფორმების გამძაფრებული ძიება; იდეალისტური ფილოსოფიური და ესთეტიკური სკოლების ჩამოყალიბება; აზროვნების ირაციონალური ფაქტორების ზეობა რაციონალურზე და აღქმის სუბიექტური ფორმებისა – ობიექტურზე; ხელოვნებისმიერ სფეროში მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის დამკვიდრება.

XX საუკუნის პირველი ნახევრის ადამიანის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონიეს სხვადასხვა ფილოსოფიურმა, სამეცნიერო, სოციოლოგიურმა თუ კულტურისმიერმა კონცეფციებმა. განსაკუთრებით – პოზიტივიზმმა, ნიცშეანობამ, ინტუიტივიზმმა, ფროიდიზმმა, ეგსისტენციალიზმმა და მარქსიზმმაც კი. საუკუნეთა გარდამტეხი ეპოქის დამახასიათებელ პროცესებს საფუძველს უმაგრებდა ა. შოპენჰაუერის, ო. შპენგლერის, ს. კირკეგორის (კირკეგაარდიის), ფ. ნიცშეს, ა. ბერგსონის იდეები. სათქმელია ისიც, რომ XIX საუკუნის ბოლოს გაჩენილმა ნატურალიზმის და ნეორომანტიზმის მიმდინარეობებმა, გარკვეული როლი ითამაშეს საერთო მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაში.

XX საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებია: ლიტერატურული ყოფის ამსახველი პრინციპების ძირეული ცვლა; მჭიდრო ურთიერთკავშირი სამეცნიერო, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და ზოგადკულტურულ პრობლემატიკასთან; სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურათა მსოფლიო სივრცეში გამოჩენა; ლიტერატურული ურთიერთობების გაფართოება.

XX საუკუნის დასაწყისში ჩასახული ავანგარდული მიმართულება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მოდერნულობასა და მოდერნიზმთან, რაც მიზნად ისახავდა კლასიკური ტრადიციების გადახედვას და ახლებურ გააზრებას. ავანგარდიზმის იდეებმა განვითარება თითქმის ყველა მიმართულებასა თუ მიმდინარეობაში ჰპოვა. იქნება ეს ფუტურიზმი,

ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი, კონსტრუქტივიზმი, სუპრემატიზმი, ფო-  
ვიზმი თუ სხვა.

ავანგარდიზმი, მოდერნიზმისგან განსხვავებით, არ წარმოადგენს  
მეტ-ნაკლებად მწყობრი მხატვრულ-ფილოსოფიური პოსტულატების  
სისტემას. ნაკლებად ახასიათებს დადგენილი საზღვრები, კონცე-  
ფციები კი ეკლექტურობით და ანტიდოგმატურობით გამოირჩევა.  
ავანგარდისტული სკოლები ვერც დროითი მდგრადობით მოინონებენ  
თავს; მიზეზი მარტივია – ყოველი მათგანი საკუთარი გზის შეუქცევ-  
ადობას და განუმეორებლობას იჩემებს. ხელოვნებაში ამ ნიადაგზე  
ხშირია ურთიერთდაპირისპირება. ამასთანავე, სათქმელია ისიც, რომ  
მხატვრული გამომსახველობითი ენის ახლებური და არატრადიციული  
ფორმების დომინირება ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია ზოგა-  
დად ავანგარდისტული ხელოვნებისა. ეს აპირობებს ავანგარდიზმის,  
როგორც ერთიანი ტენდენციის გააზრებას XX საუკუნის ხელოვნების/  
ლიტერატურის ისტორიაში.

ავანგარდიზმის მიმდევართა თვალთახედვით, თუ რეალიზმი სა-  
მყაროს სრულ და მრავალმხრივ ასახვას ესწრაფოდა, ავანგარდისტულ-  
ლი სკოლები თავად ამ მრავალმხრივობას მიიჩნევდნენ შეუძლებლად;  
საფუძველი კი სამყაროს დადგენილი ნესრიგის მოშლა, ქაოტურო-  
ბის დამკვიდრება, არნახული ისტორიისმიერი ძვრები და რევოლუ-  
ციური განწყობილებანი სახელდებოდა. ავანგარდიზმი უარს ამბობს  
სამყაროს „ნაცნობი“ და უტყუარი ცხოვრებისეული სახით აღწერა-  
ჩვენებაზე; რასაც უპირისპირდება მხატვრული დეფორმირების იდეა.  
ამგვარი პოზიცია ალოგიზმის და გროტესკის გამოვლენის ნაირგვარი  
ფორმების მასტიმულირებელი ხდებოდა. უკიდურესი მისწრაფებებით,  
უკანა პლანზე გადადის თავად შემოქმედებითი პროცესი, რომელსაც  
სიმბოლოსმიერი აქტი ცვლის. რაც, თავის მხრივ, სამყაროს გაუტან-  
ლობის, სისასტიკის წინაშე დარჩენილი არსების მიუსაფრარობას  
აღნიშნავს.

ავანგარდიზმს, ამასთანავე, სიახლისკენ ლტოლვა და დაფარული  
ჭეშმარიტების ძიებისას სავარაუდო შეცდომების დაშვების უშიშარობა  
გამოარჩევს. ჭეშმარიტების ძიების გზა ქვეცნობიერის განცდაზე გა-  
დის, ეს გამოარჩევს სიშრეპალიზმს; ხელოვნების, როგორც წმინდა  
ესთეტიკური კონცეპტის და ხელოვნების ან უკვე, როგორც სოციალ-  
ური აქტივობის დაპირისპირება აისახება ფუტურისმსა და ნიოსპან-  
ბარდში. დაღნიზმი შოკური ხასიათის ფსიქოლოგიური თერაპიაა.  
ეგზოტიკურობით და ერთგვარი მარგინალობით აღნიშნული მხატ-  
ვრული ხერხები იჩენს თავს კუბიზმში. და, მაინც, გამაერთიანებელ  
პრინციპად რეალობის დემითოლოგიზება გვევლინება.



წინამორბედი მხატვრული კულტურის მსგავსად, მოდერნიზმიც თხზულებას დასრულებულ სისტემად მოიაზრებს, რომელშიც გარკვეული მხატვრულ-ფილოსოფიური აზრია განსაზოვნებული. ავანგარდიზმი ამ ყოველივეს უპირისპირებს იდეას, რომლის მიხედვითაც თხზულება გახსნილ ტექსტად განიხილება; მისაღებია მრავალმხრივი ინტერპრეტაცია, იმპროვიზაცია, აღმქმელთა/აუდიტორიის აქტიური ჩართულობა აზრის ჩამოყალიბებაში. უკვე მოგვიანებით, 1950-იანებში რ. ბარტისეული „ნანარმოებისა“ და „ტექსტის“ ცნებების განცალკევება, პირველყოვლისა, ავანგარდიზმის პრაქტიკას ეფუძნება.

მოდერნიზმთან შედარებით, ავანგარდიზმი, ხშირად, აღიქმება როგორც მიზანმიმართულად ელიტურობას მოკლებული, ანტიჰერმენევტული ხელოვნება. თუმცა, გარკვეული ავანგარდისტული სკოლები ვერ აცდნენ ე.წ. „წმინდა პოეზიის“ იდეებით გატაცებასაც.

მოდერნიზმის, როგორც ხელოვნების (ლიტერატურის) თავისებური სტილის ძირითადი ნიშან-თვისებებია: იდეების პრეზენტაცია, საგნობრიობას განრიდება, ფორმა-შინაარსობრივი სიახლის მუდმივი ძიება, შემოქმედებათი აქტის თავისებურება და სპონტანურობა, ხელოვნების ავტონომიურობა, მანიფესტების, დეკლარაციების და კომენტარების სიჭარბე.

ჩამოთვლილი მახასიათებლები ორმაგი გააზრებისა – ერთი მხრივ, წარმოაჩენენ მხატვრული სტილის დასახასიათებელ ნოვაციებს, ასახვენ მოდერნიზმთან შემოქმედებით ატმოსფეროს, მეორე მხრივ, კი იმ მოთხოვნებს, რომელთაც ხელოვნები საკუთარ თავს უყენებდნენ. ამ იდეალების გათვალისწინებით აფასებდნენ წინარე ეპოქათა ხელოვნებას; კლასიკოსებთანააგან ზოგს უარყოფდნენ „ჩამორჩენილობის“ გამო, ზოგნი კი თანამედროვეებად მიაჩნდათ.

## **დამოწმებანი:**

**გასეტი 1991:** Ортега-и-Гасет Х. *Эстетика. Философия культуры*. М.: Искусство, 1991.

**ლოტმანი 2001:** Лотман Ю. *Семиосфера*. СПб. 2001.

**რიგლი 1929:** Riegl, A. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg\_W.: 1929.

**ტინიანოვი 1929:** Тынянов Ю. *Архаисты и новаторы*. Л.: 1929.

**ფრიჩე 2003:** Фриче В. М. *Социология искусства*. Изд. 4-е. 2003.



## MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLARI

*Georgia, Tbilisi,*

*Member of the British Folklore Society*

### **On Understanding of Galaktion Tabidze's Poetry**

Galaktion Tabidze completely shared his Western pan-mates' attitude towards traditional poetry, he refused existing literary order, personal mood and emotions presented by original artistic images, rhymes and rhythmic intonations, introduced innovative mode of narration violating traditional coherence of narrative comprehension of which became the task of the reader. His musical, light and at first sight simple verses, nourished with folk poetry, sometimes construct such labyrinth of thoughts that it is difficult to find way through it.

**Key words:** charm, Moabitian, hunting ballade, Tamar.

Galaktion Tabidze completely shared his Western pan-mates' attitude towards traditional poetry, he refused existing literary order and started modernization of the Georgian verse constructing exceptional poetic and personal world (Doiashvili 2005:491-525; Gatsrelia 1988: 3-12; Javakhadze 2013:5-855; Kenchoshvili 1998: 128-153; Kveselava 2005:419-453; Robakidze 2005: 409-418) which is the subject of investigation up today.

Folklore, mainly folk poetry was one of the pillars in the process of renovation. He noted: "It must be examined whether the Georgian verse is losing musicianship, if so, we have to study the reason of it... then set about the establishment of the culture of a verse. Here we can get too much from the folk poetry that differs with its lightness, simplicity and musicianship" (Tabidze 1975:179-180). Just with the folk poetry are nourished original artistic images, rhymes and rhythmic intonations of his verses. Directly or indirectly he put into services all types of folk poetry (Sikharulidze 1956: 257-277; Akhvlediani 1998: 3-41). He could skillfully, sometimes unexpectedly employ heroic verses (for example, the poems: "On the First August at Night it Fell Snow in Shovi"; "Who Can Find the Sea Like This"; "To a Foreign Poet"; "It's Native Land"), life style poems ("Here It Is"; "Young Woman Tina from Khevi"),

love poems (“You Are Leaving“, “I Will not Move in This World“). Galaktion rhymed the Georgian proverbs and sayings (“Raven’s Song“, “The Fish Told to the Fish“, “That Is the Gori Fortress“, “The Sends Are there Left“). The poem “Old Mill” is written under the impression of the mythological legend about the hunter Chorla who was saved by Saint George from the revenge of the pagan deities (Akhvlediani 1998:20).

Thanks to his mother who implanted in him love of the folk music, one can find in his poetry rhythmical accents of the folk songs and their refrains (“Oi, nana, nana, nana“, “Delia, delia, delia, etc.). Hence many of Galaktion’s poems are turned into popular songs (“The Sun of the Mowing Month“, “Autumn Leaves“, “Wind is Blowing“, “I’m not Orphan in this Land“, “My Native Motherland“, “Mary“, “From Tskhaltubo to Kutaisi“).

G. Tabidze introduced innovative mode of narration violating traditional coherence of narrative comprehension of which became the task of the reader. His musical and at first sight simple verses sometimes construct such labyrinth of thoughts that it is difficult to find way through it. The poems “Red Rock Split in Two” and “When Tamar Enters in the Round Dance“ can serve as examples.

The verse “Red Rock Split in Two“ was published in 1925. In the 20s of the past century Galaktion Tabidze started searching for a new poetry, though didn’t lose touch with the past (Doiashvili 2016: 59). The verse is of the war thematic, created on the motif of the Georgian charm of “Overlooked“, one can find in it the images of the “red terror” of the October Revolution, too. The text and the versions of the charm are mainly based on the triangle of the colours (white, red, black) having magic function. Here we give the charm recorded in Kakhetia, Eastern Georgia:

“By the name of God, the Father and the Holy Spirit.  
There was running black water with black snake in it,  
I plunged the black crutch into the water and  
Took out the black snake, hit it on the prickly hedge,  
How it was fading and Languishing let the one  
Who overlooked fade and languish,  
Spear to the eyes, ashes in the heart.”

(the name of the overlooked is mentioned).

(Shioshvili 1994:54-56; Translated by M. Khukhunaishvili-Tsiklauri).

Then the text is repeated twice and changed the colour black into white and red. Another version is recorded in Imeretia Western Georgia:

“By the name of God, the Father and the Son,  
Alisasa, malisasa, I speak a charm for the overlooked...  
Black rock burst and a black man went out,  
He took out a black snake.  
I hit it on the black hot stone,  
Let the one who overlooked you  
Burst and split into hundred pieces.”

(Shioshvili 1994:56; Translated by M. Khukhunaishvili-Tsiklauri).

The text is repeated twice changing into colours: red and white. Galaktion’s verse is one-coloured-red:

“Red rock split in two, the horse jumped out,  
Red horse on the red road with red saddle, red man  
Took a leap on the horse, passed the red road...  
There appeared red sea like coral-  
He clove in the middle the red sea.  
He plunged into its heart bloody wooden crutch,  
Laughing took out of the sea a red snake  
And threw on the red road enormous one.  
From the sky were dripping scorching sparks of the fire  
And was intensifying the Earth’s dreadful war”

(Tabidze 1966:164-166; Translated by M. Khukhunaishvili-Tsiklauri).

V. Javakhadze, one of the experts of G. Tabidze’s life and poetry, advanced an interesting point of view on the poem (Javakhadze 2013: 730-733). It is found out that in the poet’s archive there is kept three autographs of the poem (Literature Museum 24548:4192-4245). As V. Javakhadze notes they are three parts of the poem, each of them consisting of three different colours: red, blue and black. The archive version of the poem also reveals some differences from the published one and indicates the lack of the lines and of the word “Moabitian” on the fifth line. The line of the archive text is: “He clove in the middle the red sea Moabitian”. In our opinion “red” and “Moabitian” are key words of the verse which help us to puzzle out the mystery of the creation of the poem and the reason of publishing only one, red-coloured part of the three-part text. The poem must be written under the impression of the history of the war between the Moabites and the Israelites (IX c. B.C). According to the Bible (Kings 4:3) the Moabites under king Mesha rebelled against Jehoram, king of Israel who allied himself with Jehoshapat, king of the kingdom Judah and with the king of Edom. The Israelites asked for help the prophet Elisha. He directed the Israelites to dig

a series of ditches between themselves and the enemy and during the night these channels were miraculously filled with water which was as red as blood. Deceived by the crimson colour into the belief that their opponents had attacked one another, the Moabites became overconfident and were entrapped. The enemy carried the attack and started conquering Moab. King Mesha called for help Chemosh Moabites supreme deity, sacrificing him his first-born son and gained the victory (Myths 1987:637). Mesha regained all the territory of which Israel had deprived him. The story of the battle is documentary proved and described by the inscription of the Mesha Stele (840 B.C.) discovered in 1868 and kept in the Louvre Museum. It is written in the Moabite language using the Phoenician alphabet. Impressed by the Moabite's story and its mythological covering, Galaktion, the master of invention, poetic fantasy and artistic skill took into service folk magic poetry – a charm. He didn't violate charm's traditional magic triangular order, wrote three-part poem using three colours but white colour replaced with blue one. Thus the sequence of the colours is red, blue and black. It must be noted that three autographs of the poem being the parts of the verse are written with blue ink, each part numbered with red ink and corrected with green one. As it is fairly noticed by V. Javakhadze (Javakhadze 1988: 218) Galaktion's such harmonious "painting" deserves a long analytical investigation. Numbering three parts with one and the same colour – red is an indication that they belong to the same poem and are entirely whole. Thus his attitude towards the "red terror" and World War I is given by the story of the Moabite's bloody battle, hidden in the motif of the charm and in the publication of the red part of the verse.

The motif of the second poem "When Tamar Enters in the Round Dance" is derived from the ancient mythological hunting ballad "Betkil" ("Betken"). Ideological setting of the poem was the establishment of mythical ideas, guarding of the traditional customs, hunting taboo. Before hunting the hunter Betkil (Betken) spent night with beloved woman Tamar and gave her the necklace presented to him by Queen Dali, the mistress of the beasts thus violated the hunting law of purity of a hunter before hunting and betrayed the Deity who revenged the insult and slain the hunter. Before death the hunter curses his beloved, as the one guilty of his death, however he asks her not to forget him, to lament his death (Virsaladze 1976:233-243):

"O poor Betken!  
 All were gathered in the yard of Spaca, shey,  
 They were doing the sacred round-dance in a circle, shey.  
 From a cave in the cliff an ibex came out, shey,  
 It jumped through between Betken's thighs, shey,

Who will chase after him, shey?  
 Betken will do it, shey.  
 In front was the ibex, behind was Betken, shey,  
 He had a sleigh road in front of him, shey,  
 He looked behind, and the road had vanished, shey,  
 They went into the crags, shey,  
 The crag began to grow, shey,  
 There only remained a foothold for the right foot, shey,  
 There only remained a handhold for the left hand, shey.  
 “Mother, dear mother, I am falling, shey,  
 “Darling Betken, the marvellous gift I gave you, shey,  
 Where is it? Said Dali, shey.  
 “May my sin fall on Tamar, shey,  
 It was left under the head of her bed , shey.  
 Dali shouted to him, shey:  
 “I will give you the same kind of journey back, shey,  
 As your appreciation for me, shey.”  
 Some were carrying a load of felt strips, shey,  
 Some were carrying a load of ropes, shey,  
 On their shoulders were ladders, shey,  
 From above they were trying ropes one to another, shey.  
 The crag began to grow, shey,  
 Below they were spreading felt, shey,  
 The crag started collapsing, shey,  
 “You will not help me, whatever you do, shey,  
 Once more show me the sacred round-dance, shey...”  
 (Virsaladze 1976:241-242; Translated by D. Hunt)

The hero of Galaktion’s poem is not Betkil (Betken) but his beloved Tamar. From the poet’s view she is not a temptress but a strong personality destroying old traditions, defeating the Mistress of the beasts appeared in the image of a devil:

“When Tamar enters in the round dance-  
 She is glaring Sun of Lentekhi.  
 But today round dance is overlaid with sorrow:  
 Devil ran through between the thighs.  
 And the round dance broke up promptly,  
 Feelings are cold and embarrassing.

- Don't worry – says Tamar, -  
 I will find it or grave will find me.  
 She chased after the Devil,  
 Followed its track,  
 Her eyes are glittering with revenge.  
 The black Devil turned into the white ibex  
 And led Tamar away up to its dwelling.  
 Far away were left the bullock-cart roads,  
 It was discovered the fatigue to be a tale.  
 From hill to gorge  
 Tamar is going up the top of Lakvrashi.  
 That white ibex turned again into the black Devil.  
 It attacked Tamar with rage.  
 But Tamar mentioned the people (the Lord)\*  
 That overcome the dark.  
 Hope, belief, expectation ,  
 Precept that is garmented with learning  
 She brought passionately into action  
 As she threw on the ground  
 Agonized Devil.  
 Sisters and brothers  
 Are in desperate mourning for Devil.  
 And Tamar-  
 Wise Tamar- is the glaring Sun of Lentekhi“  
 (Tabidze 1968:55-56; Translated by M. Khukhunaisvili-Tsiklauri).

At the end of the poem Betkil's Tamar is unexpectedly replaced by historical Queen Tamar “- wise Tamar, the glaring Sun of Lentekhi” – highly revered by the Georgians dedicating her poems and chants of praise. The reign of Tamar (1184-1213) was an epoch of the economic political and cultural flowering of Georgia. With her name is linked a large cycle of traditions and legends. “The Tamar of folklore has the attributes of a deity, probably the result of an amalgamation of the historical Tamar and a pre-Christian celestial goddess“ (Tuite1994:133). The popular legend “Queen Tamar and the Morning Star“ can serve as an example:

“The shining Morning Star, giving us winter and summer, was taken prisoner by Queen Tamar and chained up. By her wish, Tamar changed the Star into a horse, saddled him and rode on him. The bridle was never taken off the Star that had been turned into a horse, otherwise it could have vanished. One day the Queen's governess led the Star, in the form of a horse, to the watering – place.

The horse addressed her: “Well how on earth can I, while bridled, drink the water! Take the bridle off me, so that I can quench my thirst”. Tamar’s governess removed the bridle from the horse, and the shining Star immediately vanished. Queen Tamar’s troops were sent in pursuit, but the shining Star raised wind, snow and storm and led the Queen’s troops astray. The Morning Star flew away, sat on the Elbrus (the highest peak in the Caucasus and in Europe) and from there sends us now winter and now summer“ (Virsaladze 2016: 213-214; Translated by D. Hunt).

In the poem Tamar of the hunting ballade is merged in the historical Tamar which makes the image of Betken’s Tamar more positive than it is in the ballade.

Thus the puzzling coherence of the plot of the above examined poems is the characteristic mode of the poet distinguished with his inventiveness, originality and taste for achieving artistic and emotional effects.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

**Akhvlediani 1998:** Akhvlediani, G. *Galaktion and Folklore* (in Georgian), Metsniereba, Tbilisi, 1998.

**Bible 1977:** *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, Oxford University Press, New York, 1977.

**Bible 1989:** Bible (in Georgian ). *Georgian Patriarchate*, Tbilisi, 1989.

**Doiashvili 2016:** Doiashvili, T. “Interval as an Aesthetical Concept”, *Abstracts, 10<sup>th</sup> International Symposium, Modernism in Literature*, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi, 2016.

**Doiashvili 2005:** Doiashvili, T. *G. Tabidze’s Archival Edition* (in Georgian), book 7, Tbilisi: Literature Museum, 2005.

**Gatsrelia 1988:** Gatsrelia, A. *Introduction* (in Georgian), G. Tabidze’s Selected Poems, volume I, Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1988.

**Javakhadze 1988:** Javakhadze, V. *Unknown Person* (in Georgian), Tbilisi: Nakaduli, 1988.

**Javakhadze 2013:** Javakhadze, V. *Unknown Person* (in Georgian), Tbilisi: Intelecti, 2013.

**Kenchoshvili 1998:** Kenchoshvili, I. *In the World of Galaktion Tabidze* (in Georgian) Tbilisi: Kabadoni, 1998.

**Kveselava 2005:** Kveselava, M. *G. Tabidze’s Archival Edition*, book 7, Tbilisi: Literature Museum (in Georgian), 2005.

**Literature Museum 2005:** *Giorgi Leonidze State Museum of Georgian Literature*, G. Tabidze’s Archival Edition, Book 3,book 7 (in Georgian), Tbilisi, 2005.

**Myths 1987:** Myths of the Peoples of the World (in Russian), *Soviet Encyclopedia*, Volume 1, Moscow, 1987.

**Robakidze 2005:** Robakidze, Gr. *G. Tabidze's Archival Edition*, book 7, Literature Museum (in Georgian), Tbilisi, 2005.

**Sikharulidze 1956:** Sikharulidze, K. *Georgian Writers and Folklore* (in Georgian) Tbilisi: Sakhelgami, 1956.

**Shioshvili 1994:** Shioshvili, T. *Georgian Charms* (in Georgian), Batumi: Adjarian Publishing House, 1994.

**Tabidze 1977:** Tabidze, G. *Selected Poems* (in Georgian). Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1977.

**Tabidze 1975:** Tabidze, G. *Volume 12* (in Georgian), Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1975.

**Tabidze 1966:** Tabidze, G. *Volume 2* (in Georgian), Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1966.

**Tabidze 1968:** Tabidze, G. *Volume 6* (in Georgian), Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1968.

**Tuite 1994:** Tuite, Kevin. *An Antology of Georgian Folk Poetry*, Associated University Presses, USA, 1994.

**Virsaladze 1976:** Virsaladze, E. *Georgian Hunting Myths and Poetry* (in Russian) Nauka, Moscow, 1976.

**Virsaladze 2016:** Virsaladze, E. *Georgian Folk Traditions and Legends*, translated by D. Hunt, Artanuji, 2016.